

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Νίκος Μαλιάρας

Εγχειρίδιο Ιστορίας της Μουσικής
Τεύχος 1ο

(Μεσαίωνας – Αναγέννηση - Μπαρόκ)

Σημειώσεις για τους φοιτητές

Αθήνα, Ιανουάριος 2011

Πίνακας περιεχομένων

| | |
|--|----|
| Μέρος 1 ^ο Μεσαίωνα (9 ^{ος} – 14 ^{ος} αι.) | 6 |
| Η Μονοφωνική μουσική του Μεσαίωνα | 6 |
| Προϊστορία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής..... | 6 |
| Η Λατινική Λειτουργία..... | 7 |
| Το Γρηγοριανό μέλος..... | 8 |
| Το σύστημα των εξαχόρδων | 12 |
| Οι οκτώ εκκλησιαστικοί τρόποι (Modi) | 13 |
| Οι πρώτες σημειογραφίες - νεύματα..... | 16 |
| Η κοσμική μονοφωνική μουσική..... | 19 |
| Η Εμφάνιση της Πολυφωνίας..... | 22 |
| Το πρώιμο Organum | 22 |
| Η μορφή του..... | 22 |
| Σημειογραφία της πρώιμης πολυφωνίας | 23 |
| Το επόμενο στάδιο διαμόρφωσης της Πολυφωνίας (11ος αι) και το κλασικό organum της εποχής St. Martial - Santiago de Compostella (12ος αι) | 24 |
| Διαμόρφωση του κλασικού organum | 25 |
| Η Σχολή της Notre Dame..... | 28 |
| Γενικά..... | 28 |
| Χειρόγραφα..... | 29 |
| Μορφολογία..... | 29 |
| Σημειογραφία..... | 31 |
| Το ρυθμικό σύστημα των τρόπων | 32 |
| Ρυθμικοί τρόποι της σχολής της Notre Dame..... | 32 |
| Θεωρητικοί | 33 |
| Ars Antiqua..... | 34 |
| Μορφές | 34 |
| Σημειογραφία | 35 |
| Θεωρητικοί | 37 |
| Πηγές - χειρόγραφα | 37 |
| Ars nova..... | 39 |
| Η Πολυφωνική λειτουργία..... | 41 |
| Το ισορυθμικό μοτέτο..... | 42 |
| Οι κοσμικές φόρμες | 44 |
| Σημειογραφία | 45 |
| Πηγές - Χειρόγραφα..... | 47 |
| Θεωρητικοί..... | 47 |
| Trecento (14ος αιώνας) - Ιταλία | 48 |
| Φόρμες..... | 48 |
| Σημειογραφία | 49 |
| Πηγές..... | 49 |
| Τα τέλη του 14ου αιώνα στη Γαλλία και Ιταλία Ars Subtilior..... | 50 |

| | |
|--|----|
| Μέρος 2 ^ο Αναγέννηση (15 ^{ος} -16 ^{ος} αι.) | 52 |
| Πρώτα σημάδια της Αναγέννησης Η επίδραση της Αγγλίας | 52 |
| Χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής αναγέννησης | 55 |
| Τα γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής της Αναγέννησης: | 56 |
| Σημεία της Αναγεννησιακής μουσικής που την συνδέουν περισσότερο με τις νεότερες εποχές:..... | 57 |
| Μουσική τυπογραφία..... | 58 |
| Οι κυριότεροι θεωρητικοί της Αναγέννησης | 59 |
| Φόρμες της αναγεννησιακής μουσικής..... | 60 |
| Λειτουργία..... | 61 |
| Μοτέτο | 64 |
| Το βουργουνδικό Chanson | 65 |
| Tenorlied | 66 |
| Το ιταλικό κοσμικό τραγούδι (1500-1600) | 66 |
| Το Αναγεννησιακό Μαδριγάλι..... | 68 |
| Οργανική μουσική - Η χρήση μουσικών οργάνων στην Αναγέννηση | 69 |
| Η Γαλλοφλαμανδική Σχολή..... | 71 |
| Πρώτη και Δεύτερη Περίοδος - περ. 1530-1580..... | 71 |
| Τρίτη (κεντρική) Περίοδος..... | 72 |
| Τέταρτη Περίοδος | 74 |
| Μεταρρύθμιση..... | 75 |
| Γερμανία - Αγγλία | 76 |
| Πέμπτη Περίοδος των Γαλλοφλαμανδών και η Σχολή της Ρώμης | 76 |
| Η Βενετσιάνικη Σχολή | 78 |
| Μέρος 3 ^ο Το Μπαρόκ | 80 |
| Η μουσική ρητορική | 80 |
| Η Affektenlehre | 81 |
| Συναισθηματική και θεματική ενότητα | 81 |
| Φωνητική Μουσική του Πρώιμου Μπαρόκ Η Όπερα..... | 84 |
| Η Νέα Μουσική | 84 |
| Εμφάνιση της όπερας – 17ος αιώνας..... | 85 |
| Η Βενετσιάνικη Σχολή όπερας - Μοντεβερντι..... | 85 |
| Η Γαλλική όπερα του πρώιμου Μπαρόκ..... | 86 |
| Η Αγγλική όπερα..... | 87 |
| Η Γερμανική όπερα | 88 |
| Η Όπερα της Ακμής – 18ος αιώνας | 88 |
| Η Ναπολιτάνικη Σχολή - Γενικά | 88 |
| Όπερα Σέρια | 89 |
| Όπερα Μπούφα | 91 |
| Η Ναπολιτάνικη όπερα στην Αγγλία | 93 |
| Φωνητική Μουσική του Μπαρόκ. Το Ορατόριο | 93 |
| Η εμφάνιση του Ορατόριου | 93 |
| Είδη του Ορατόριου | 94 |
| Το Ορατόριο στον 18ο αιώνα | 94 |
| Φωνητική Μουσική του Μπαρόκ - Εκκλησιαστική Μουσική | 95 |

| | |
|--|-----|
| Καθολική Εκκλησιαστική Μουσική..... | 95 |
| Η Ευαγγελική εκκλησιαστική μουσική - Το Κοράλ..... | 95 |
| Εκκλησιαστική Μουσική του Μπαχ | 96 |
| Η Καντάτα..... | 96 |
| Οργανική Μουσική του Μπαρόκ - Προϊστορία | 97 |
| Μουσική για Πληκτροφόρα..... | 97 |
| Τα Πληκτροφόρα όργανα του Μπαρόκ..... | 97 |
| Μουσική για Πληκτροφόρα - Ιταλία..... | 98 |
| Η Σουίτα για Πληκτροφόρα (Γαλλία – Γερμανία – Αγγλία)..... | 98 |
| Η μουσική για εκκλησιαστικό όργανο στη Γερμανία | 100 |
| Η Μουσική του Μπαχ για πιάνο (τσέμπαλο ή κλαβικόρντ)..... | 101 |
| Μουσική για Έγχορδα με Δοξάρι και πνευστά | 104 |
| Τα έγχορδα με δοξάρι του Μπαρόκ | 104 |
| Μουσική Δωματίου - Η Τρίο-σονάτα | 105 |
| Μουσική δωματίου για πνευστά | 106 |
| Μουσική για Ορχήστρα | 106 |
| Ορχήστρα - Γενικά - Εξέλιξη | 106 |
| Το Κοντσέρτο..... | 107 |
| Κοντσέρτο Γκρόσσο | 108 |
| Σόλο Κοντσέρτο..... | 108 |
| Σονάτα, Σουίτα, Κοντσέρτο, Συμφωνία. Μια εξελικτική μελέτη των ειδών, των όρων και των μορφών. | 109 |
| Η πορεία προς την κλασική σονάτα | 110 |
| Βιογραφίες των σπουδαιότερων συνθετών του Μπαρόκ | 111 |
| Μοντεβέρντι..... | 111 |
| Schütz..... | 111 |
| Μπαχ..... | 111 |
| Χαίντελ | 112 |
| Ενδεικτική Βιβλιογραφία..... | 113 |

Μέρος 1^ο

Μεσαίωνας (9^{ος} – 14^{ος} αι.)

Η Μονοφωνική μουσική του Μεσαίωνα

Προϊστορία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής

Η Ιστορία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής ξεκινά από τη στιγμή που αυτή διαχωρίζεται με τρόπο ουσιαστικό από τη μέχρι τότε μουσική παράδοση των παλαιότερων εποχών. Αυτό συμβαίνει κατά τη διάρκεια του 9^{ου} αιώνα, με τα πρώτα δείγματα πολυφωνικής μουσικής που συναντούμε. Η Πολυφωνία, λοιπόν, και η επινόησή της είναι η ειδοποιός διαφορά εκείνη που διαχωρίζει και ιδιαιτεροποιεί την Ιστορία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σε σχέση με ό,τι είχε προηγηθεί.

Η Πολυφωνία όμως, παρόλο που είναι μια νέα τέχνη και μια σημαντικότερη καινοτομία, δεν προήλθε εκ του μηδενός, αλλά βασίστηκε στην προηγούμενη παράδοση, από την οποία άντλησε το υλικό που χρησιμοποίησε. Η παλαιότερη αυτή παράδοση είναι:

- Μονοφωνική μουσική της Αρχαιότητας
- Μονοφωνική μουσική της Ύστερης Αρχαιότητας (έως 5^ο-6^ο αι μ.Χρ.)
- Πρωτοχριστιανική μουσική
 - ο Αντιφωνική (antiphonal) και ανταποκριτική (responsorial) ψαλμωδία
 - ο Ψάλμοι (βασισμένοι σε κείμενα Αγ. Γραφής) και Ύμνοι (νέα κείμενα)
- Εβραϊκές επιδράσεις (από την εβραϊκή λειτουργική μουσική)
- Παλαιορωμαϊκό μέλος (της εκκλησίας της Ρώμης)
- Αμβροσιανό μέλος (4^{ος} αιώνας)
- Γαλλικανικό μέλος
- Jubilus (Alleluja) – έντεχνες μελισματικές προσθήκες πάνω σε συγκεκριμένο λειτουργικό άσμα, που πήρε μεγάλη ανάπτυξη
- Τοπικά εκκλησιαστικά ρεπερτόρια δυτικής Ευρώπης
- Μοζαραβικό μέλος, στις περιοχές που κατοίκησαν οι Βησιγότθοι –κυρίως Ισπανία (διατηρήθηκε ανεπηρέαστο από τη γρηγοριανή κωδικοποίηση –βλ. παρακάτω – μέχρι τον 11^ο αιώνα)¹

Για την καλύτερη κατανόηση της μουσικής του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, αναγκαία είναι η συνοπτική γνώση μερικών όρων και προϋποθέσεων πάνω στις οποίες αυτή λειτούργησε.

¹ Βλ. αναλυτικότερα Παπαθανασίου 15-17

Η Λατινική Λειτουργία

Η δυτικοευρωπαϊκή μουσική της εποχής που εξετάζουμε είχε κατά το μεγαλύτερο μέρος άμεση ή έμμεση σχέση με την εκκλησία και τη λειτουργία. Χρήσιμο είναι, λοιπόν, να γίνουν κατανοητοί ορισμένοι όροι:

Missa (λειτουργία): Κωδικοποιημένη συλλογική μορφή λατρείας που συμπεριλαμβάνει το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας

Proprium missae: Τα ανάλογα με την εορτή ή την περίσταση μεταβαλλόμενα μέρη της λειτουργίας

Ordinarium missae: Τα αμετάβλητα μέρη της λειτουργίας. Το «αμετάβλητο» νοείται εδώ μόνο ως προς το κείμενο. Η μουσική τους μπορούσε πάντα να αλλάξει.

Officium: Οι άλλες ακολουθίες (των Ωρών) – κωδικοποιημένες συλλογικές προσευχές σε ορισμένες ώρες της ημέρας και της νύκτας, που δεν περιλαμβάνουν το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας.

Η μονοφωνική μουσική που ακουγόταν στη μεσαιωνική λειτουργία της δυτικής Ευρώπης εκτελούνταν από τον ιερέα, τον πρωτοψάλτη ή το χορό κατά τους εξής εναλλακτικούς τρόπους:

μονωδικά (ιερέας ή πρωτοψάλτης) - ψαλμωδία in directum (συνεχόμενη εκτέλεση των στίχων του Ψαλμού)

απαντητικά (ή ανταποκριτικά - responsorial - εναλλαγή μονωδίας και χορωδίας). Μετά το τέλος του στίχου, που εκτελείται από το σολίστα, ακολουθεί μια απάντηση ή μια επωδός από το χορό

αντιφωνικά (antiphonal - εναλλαγή δύο χορών που εκτελούν εναλλάξ τους στίχους).²

Δύο όροι σχετίζονται με τους τρόπους μουσικής εκφοράς της μονοφωνικής μουσικής στη Λειτουργία και το Οφίκιουμ:

Accentus: Συλλαβική κατά κανόνα λειτουργική απαγγελία με σολιστική εκφορά (συνήθως από τον ιερέα). Η μελωδία σύγκεται κατά το μεγαλύτερο μέρος από ένα κύριο φθόγγο που λέγεται tenor ή tuba. Τον φθόγγο αυτό εισάγουν και ακολουθούν σύντομοι μελισματικοί τύποι σε αντιστοιχία προς τα σημεία στίξης του ιερού κειμένου. Το τονικό ύψος είναι σχετικό.

Concentus: Το μελωδικό ύψος των χορωδιακών κυρίως μερών της λειτουργίας και του Οφίκιουμ., π.χ. ύμνοι, αντίφωνα, ρεσπονσόρια κλπ. Η μελωδία σ' αυτό το ύψος είναι ελεύθερα μελισματική ή συλλαβική και μελίσματα μπορεί να χρησιμοποιούνται πριν από σημεία στίξεως αλλά και σε άλλα σημεία.³

Λειτουργικά βιβλία

- **Graduale**: Περιλαμβάνει τα μέρη του Proprium. Ένα ειδικό μέρος του περιλαμβάνει το Ordinarium (Kyriale)

² Παπαθανασίου 28 και Άτλας 113

³ Π.χ. στον Jubilus του "Halleluia". Βλ. Άτλας 113

- **Antiphonale:** Περιλαμβάνει τα μέρη του Officium

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μια επιτομή των περισσότερο χρησιμοποιούμενων λειτουργικών μελών περιλαμβάνονται στο **Liber Usualis**.⁴

Το Γρηγοριανό μέλος

Κατά την παράδοση, ο πάπας Γρηγόριος Α΄ (590-604), συνεχίζοντας τις προσπάθειες άλλων παπών, συγκέντρωσε και κωδικοποίησε τις εκκλησιαστικές μελωδίες, σχηματίζοντας ένα σύνολο εύχρηστων μελωδιών για τη λειτουργική χρήση. Οι μελωδίες αυτές, που ονομάστηκαν **γρηγοριανό μέλος**, είναι το παλαιότερο οργανωμένο ρεπερτόριο (εκκλησιαστικό, βέβαια) της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής ιστορίας.⁵

Ο Γρηγόριος, σύμφωνα με την παράδοση, πραγματοποιώντας μια γενικότερη μεταρρύθμιση του λειτουργικού τυπικού, συνέλεξε τα κατά τόπους ποικίλα λειτουργικά ρεπερτόρια, που ζούσαν και διαδίδονταν μέσω της προφορικής κυρίως παράδοσης, απάλειψε και κατήργησε πολλά από αυτά, ταξινόμησε και οργάνωσε την εκκλησιαστική μουσική της Ρωμαϊκής Εκκλησίας με μελωδίες απλές και εύληπτες⁶ και με τρόπο που να ταιριάζει στα λατινικά λειτουργικά κείμενα και της έδωσε σαφή ρόλο στη λειτουργία.⁷ Τα λειτουργικά κείμενα και άσματα που προέκυψαν με τον τρόπο αυτό ονομάστηκαν αργότερα «*Cantilena romana*» και «*Carmen gregorianum*».⁸

Στην πραγματικότητα, πάντως, φαίνεται ότι η κωδικοποίηση δεν ήταν έργο ενός πάπα ή ενός επιτελείου σοφών μόνον, αλλά περισσοτέρων και σε διάρκεια αρκετών αιώνων, και ότι στους πρώτους αιώνες, η επίκληση της αυθεντίας του Γρηγορίου γινόταν κυρίως για να να υπερκερασθούν οι δυσκολίες που συνάντησε η διάδοση και αποδοχή των μελωδιών αυτών (που, χωρίς αμφιβολία, οργανώθηκαν με επίκεντρο τη μουσική του λειτουργικού τυπικού της πόλης της Ρώμης)⁹ σ' ολόκληρη την Ευρώπη.¹⁰ Η διάδοση δηλαδή των μελωδιών αυτών έγινε σταδιακά, και ένας από τους λόγους που συνέβη αυτό είναι και ότι σταδιακή ήταν και η επιβολή της παπικής εξουσίας πάνω στις άλλες τοπικές εκκλησίες. Άλλωστε, στην αρχή οι μελωδίες δεν ήταν καν γραπτά παραδομένες.¹¹

⁴ Βλ. Γιάννου 125-126

⁵ Ο όρος «γρηγοριανό μέλος» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τους ιστορικούς της μουσικής τον 19^ο αιώνα. Βλ. Γιάννου 122.

⁶ Άτλας 185

⁷ Headington 34

⁸ Βλ. Neues Handbuch 2, 94

⁹ Βλ. Παπαθανασίου 20

¹⁰ Neues Handbuch 2, 25

¹¹ Χαρακτηριστικό είναι ότι η αναφορά του ονόματος του Πάπα Γρηγορίου ως δημιουργού των γρηγοριανών μελωδιών εντοπίζεται για πρώτη φορά σε μια βιογραφία τρεις αιώνες μετά το θάνατό του, το 872. Βλ. Παπαθανασίου 19.

Λίγο αργότερα, στον 8^ο και 9^ο αιώνα, η προϊούσα ενοποίηση των γρηγοριανών μελωδιών και διάδοσή τους στην Ευρώπη έχει περαιτέρω σχέση με την πολιτική ενοποίηση μεγάλων περιοχών της Δυτικής Ευρώπης που θέλησαν να πετύχουν υπό το σκήπτρο τους οι Φράγκοι Καρολίδες βασιλείς την εποχή εκείνη (8^{ος}-9^{ος} αι.). Η λειτουργική ενότητα ανταποκρινόταν στην κρατική ενότητα. Οι διαδικασίες αυτές δεν αποκλείεται να έχουν σχέση και με τις ρητά εκπεφρασμένες πολιτικές επιδιώξεις του σημαντικότερου των Καρολιδών, του Καρλομάγνου, να εγείρει αξιώσεις επί του βυζαντινού θρόνου της Κωνσταντινούπολης και επί του τίτλου του Ρωμαίου Αυτοκράτορα, που δικαιωματικά κρατούσε το Βυζάντιο από την εποχή του Μ. Κωνσταντίνου.¹²

Κατά την κωδικοποίηση του Πάπα Γρηγορίου και των Καρολιδών, είναι πολύ πιθανό αυτές οι μελωδίες να τροποποιήθηκαν για να προσαρμοστούν στη σύγχρονή τους αισθητική,¹³ στις φραγκικές επιρροές και ενδεχομένως και στα βυζαντινά πρότυπα (βλ. και παρακάτω). Είναι σαφές μάλιστα, ότι οι εν λόγω τροποποιήσεις είχαν να κάνουν με την ένταξη των μελωδιών στο σύστημα των οκτώ εκκλησιαστικών τρόπων (βλ. και παρακάτω), που ακριβώς εκείνη την εποχή συστηματοποιείται και αναπτύσσεται. Η συστηματοποίηση αυτή στους οκτώ τρόπους γίνεται (σύμφωνα με κείμενα θεωρητικών της εποχής) κατά το πρότυπο των βυζαντινών εκκλησιαστικών ήχων. Έτσι προέκυψε μια υπερεθνική, πανευρωπαϊκή σχεδόν ενότητα της εκκλησιαστικής μουσικής κατά τον 9^ο αιώνα.¹⁴ Αποτέλεσαν ένα ευρύ ρεπερτόριο περίπου 3000 μελωδιών, με πολλές εναλλακτικές επιλογές για κάθε μία τελετή.¹⁵ Αυτή η τροποποιημένη μορφή είναι που πέρασε στα χειρόγραφα και την οποία σήμερα γνωρίζουμε ως «γρηγοριανό μέλος».¹⁶

Η κατάταξη σε τρόπους διευκόλυνε και την αποτύπωσή τους με την νέα μουσική σημειογραφία.¹⁷ Τα πρώτα σωζόμενα μουσικά χειρόγραφα (δηλ. ουσιαστικά η πρώτη μορφή δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας) προέρχονται ακριβώς από την εποχή του Καρλομάγνου και ανταποκρίνονται στην κωδικοποίηση αυτή.¹⁸ Οι πρώτες σημειογραφίες, που επίσης εμφανίζονται αυτήν ακριβώς την εποχή, είναι η Νευματική (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω), η Δασειακή και η Αλφαβητική.¹⁹

Οι μελωδίες που (με τις προϋποθέσεις που ανωτέρω εξηγηθηκαν) φέρουν την ονομασία «Γρηγοριανό Μέλος» αποτέλεσαν το παλαιότερο ρεπερτόριο ευρωπαϊκής μουσικής που σώζεται σε μεγάλη κλίμακα,²⁰ και για πολλούς αιώνες συνιστούσαν τη μοναδική μονοφωνική λειτουργική μουσική που εχρησιμοποιείτο

¹² Πρβλ. και Neues Handbuch 2, 134

¹³ Neues Handbuch 2, 50-51

¹⁴ Πρβλ. Handschin 145

¹⁵ Headington 34

¹⁶ Για την κωδικοποίηση του Καρλομάγνου βλ. αναλυτικότερα Neues Handbuch 2, 33 κ.ε.

¹⁷ Neues Handbuch 2, 52.

¹⁸ Βλ. Neues Handbuch 2, 94

¹⁹ Βλ. Neues Handbuch 2, 137 κ.ε.

²⁰ Neues Handbuch 2, 33

στην δυτική εκκλησία. Αποτέλεσαν επίσης τη βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η ανάπτυξη της πολυφωνίας κατά την ίδια περίπου περίοδο. Στον 13ο αιώνα υπήρξε κατ' εντολή του Βατικανού μια αναμόρφωση και ανακατάταξη των γρηγοριανών ασμάτων που ισχύει σε μεγάλο μέρος ακόμη και σήμερα και φέρει το όνομα Editio Vaticana.²¹

Όμως, οι κατά τόπους μουσικοί των ευρωπαϊκών περιοχών (ας μη ξεχνούμε ότι κατά την πρώιμη περίοδο, αυτοί ήταν όλοι συγκεντρωμένοι στα μοναστήρια) δεν μπορούσαν να αρκεστούν επί πολύ σε ένα σταθερό και αναλλοίωτο ρεπερτόριο εκκλησιαστικών μελωδιών. Είχα ανάγκη κάποιου περιθωρίου ελευθερίας, ώστε να διοχετεύσουν τη δημιουργικότητά τους στη σύνθεση νέας μουσικής. Έτσι, παραλλήλως προς το γρηγοριανό μέλος, δημιουργήθηκε ένα νέο στρώμα συμπληρωματικών λειτουργικών ή και παραλειτουργικών μελωδιών και κειμένων,²² που εξαρτώντο από αυτό και αναπτύχθηκε ως παράγωγό του, δηλ. **οι τρόποι κι οι σεχβέντιες**. Οι προσθήκες αυτές δέχτηκαν ενίοτε επιδράσεις από την κοσμική μουσική και πολλές από αυτές χρησιμοποιήθηκαν αργότερα για πολυφωνικές επεξεργασίες.

Η πρώτη χρονολογικά εμφάνιση του φαινομένου αυτού υλοποιήθηκε στο λειτουργικό μέλος της **Sequentia**. Η προτελευταία συλλαβή της δοξαστικής λέξης Halleluia, δηλ. το γράμμα –i– απαγγελλόταν ήδη από πιο παλιά μελισματικά, δίνοντας μεγάλη επισημότητα στο σημείο αυτό της τελετής, που πήρε την ονομασία Jubilus. Με την αύξηση του ρεπερτορίου αυτών των μελισμάτων, και για ευκολότερη απομνημόνευση,²³ αναπτύχθηκε η πρακτική προσθήκης νέου κειμένου κάτω από τις νότες του μελίσματος. Μετατράπηκε δηλαδή το μελισματικό σε συλλαβικό ύφος.

Παράλληλα, έχουμε το φαινόμενο της προσθήκης νέων μελωδικών αποσπασμάτων και σε άλλα λειτουργικά μέλη (κατ' απομίμηση των μακρών μελισμάτων του jubilus), τα οποία κατόπιν, κατά την ίδια λογική, επίσης εφοδιάστηκαν με νέο κείμενο. Τα νέα αυτά μουσικά αποσπάσματα που προέκυψαν από τη διαδικασία αυτή, την προσθήκη δηλαδή μελίσματος και κατόπιν και κειμένου, ονομάστηκαν **Τρόποι** (Tropus – με την σημασία της τροποποίησης του μέλους). Τα πρόσθετα αυτά τμήματα αποτελούσαν για αιώνες τη μοναδική ευκαιρία των άγνωστων σε μας σήμερα συνθετών για πρωτότυπη δημιουργία. Τα νέα αυτά δημιουργήματα ενσωματώθηκαν σύντομα στο γρηγοριανό μέλος και χρησιμοποιήθηκαν, στη συνέχεια, ως cantus firmus στην πολυφωνία.

Σχηματικά, η διαδικασία έχει ως εξής:

Τρόπος (Tropus). Η διεύρυνση λειτουργικών μελών με προσθήκες ή υποκαταστάσεις που δεν ανήκουν στα επίσημα κωδικοποιημένα από την Εκκλησία λειτουργικά κείμενα και μέλη. Κατηγορίες:

- Παρεμβολή νέων μελωδικών αποσπασμάτων χωρίς προσθήκη κειμένου (άρα μετατροπή ενός συλλαβικού μέλους σε μελισματικό)

²¹ Βλ. αναλυτικότερα Φλώρος (μτφρ) 220

²² Βλ. Παπαθανασίου 24

²³ Βλ. Headington 36

- Προσθήκη κειμένου σε μελίσματα που προϋπήρχαν ή παρεμβλήθηκαν εν τω μεταξύ (άρα μετατροπή μελισματικού σε συλλαβικό μέλος),
- προσθήκη νέου κειμένου και νέας μουσικής,
- Σ' ολόκληρο το Μεσαίωνα οι τρόποι γνώρισαν μεγάλη διάδοση και αποτελούν ένα πολύ σημαντικό μέρος του νεότερου ρεπερτορίου του γρηγοριανού μέλους.²⁴

Σεκβέντια (Sequentia - σεκουέντσα). Υποσύνολο του Τρόπου, που αναφέρεται στα μελωδικά σχήματα του Halleluja και ειδικότερα της προτελευταίας συλλαβής του, του Jubilus, που κατά παράδοση απαγγελλόταν μελισματικά και στα οποία προστέθηκε κείμενο. Εξετάζεται ξεχωριστά, διότι έλαβε μεγάλη διάδοση και επεξεργασία.²⁵

- Αρχικά δημιουργήθηκε ως βοήθημα για τη συγκράτηση από μνήμης των μεγάλων μελισμάτων του Alleluja.
- Στην τελική της μορφή, τον 13^ο αιώνα, ήταν είδος ύμνου σε στροφική μορφή ομοιοκατάληκτων διστίχων, που είχαν ανά δύο την ίδια μελωδία με διαφοροποίηση μόνο στην κατάληξη της μελωδίας (μισή ή ανοικτή κατάληξη ο πρώτος στίχος και πλήρης ή κλειστή ο δεύτερος). Σε κάθε ζεύγος στίχων τραγουδούσαν δύο ημιχόρια εναλλάξ. Το επόμενο δίστιχο είχε διαφορετική μελωδία. Στην αρχή και το τέλος υπήρχε από ένας μονός στίχος που τραγουδιόταν από όλο το χορό.²⁶ Σχηματιζόταν επομένως ένα μορφολογικό σχήμα A-B₁B₂-Γ₁Γ₂-Δ₁Δ₂- ... Ω.²⁷ Στο ίδιο αυτό μορφολογικό σχήμα των διστίχων βασίστηκε και το κοσμικό λάι (lai, leich), καθώς και η οργανική-χορευτική φόρμα της εσταμπί (estampie, estampida, stantipa).

Η εσταμπί, παρόλο που προσαρμόστηκε στο μορφολογικό σχήμα της σεκβέντιας, ωστόσο παρέπαινε λαϊκή μουσική, που διαδιδόταν μόνο μέσω της προφορικής παράδοσης. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις όπου μας έχουν σωθεί καταγραμμένες εσταμπί σε μεσαιωνικά χειρόγραφα. Μια τέτοια περίπτωση είναι το *Lamento di Tristano*, σε χειρόγραφο του τέλους του 14ου αι.

Το διευρυμένο γρηγοριανό μέλος (δηλ. οι παλιές μελωδίες της γρηγοριανής-καρολίνειας κωδικοποίησης και μαζί τους οι νεότερες που προέκυψαν από τους τρόπους και τις σεκβέντιες) αποτέλεσαν τη βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η ανάπτυξη της πολυφωνίας. Λειτουργήσαν δηλαδή ως cantus firmus - tenor πάνω και πέριξ του οποίου περιεπλάκησαν οι πρόσθετες φωνές μιας πολυφωνικής επεξεργασίας (βλ. κατωτέρω).

Οι τρόποι έχουν σχέση και με το **λειτουργικό δράμα**, που προέρχεται αρχικά από διαλογικό τρόπο στο Introitus του Πάσχα και των Χριστουγέννων.²⁸ Το **Λειτουργικό Δράμα** συνίσταται σε παραλειτουργικά δρώμενα που αναπαριστούν σκηνές από την Αγία Γραφή ή την Ιερά Παράδοση και ήσαν αρχικά δεμένα με

²⁴ Βλ. Γιάννου 158

²⁵ Βλ. Γιάννου 159

²⁶ Άτλας 191

²⁷ Βλ. Headington 36

²⁸ Πρβλ. Headington 38

διάφορα μέρη της λειτουργίας. Υπάρχει Κύκλος των Χριστουγέννων και Κύκλος του Πάσχα. Στο λειτουργικό δράμα ενυπάρχουν τα σπέρματα του θεάτρου και του μουσικού θεάτρου ειδικότερα. Βαθμιαία εισάγονται οι ομιλούμενες γλώσσες. Αργότερα, οι παραστάσεις αυτές άρχισαν να παίζονται ως αυτοτελή κομμάτια έξω από την Εκκλησία. Από εκεί προήλθαν τα θρησκευτικά μυστήρια του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα,²⁹ αλλά και οι *rappresentazioni sacrae* της ύστερης Αναγέννησης και του πρώιμου Μπαρόκ (βλ. και παρακάτω).

Το σύστημα των εξαχόρδων

Η μουσικές κλίμακες (τρόποι -βλ. παρακάτω) του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης βασίζονται στο **διατονικό σύστημα των εξαχόρδων** με το διπλό Β,³⁰ δηλ. τη διπλή μορφή που παίρνει η νότα σι (φυσικό ή ύφεση). Στη μουσική θεωρία του Μεσαίωνα, όπως κωδικοποιήθηκε τον 11^ο αιώνα από τον θεωρητικό Guido d' Arezzo, οι μελωδίες βασίζονται σε ένα σύστημα τριών ομοίων εξαχόρδων, δηλαδή διαδοχής έξι φθόγγων, σε διαδοχή τόνων, με ένα ημιτόνιο ακριβώς στη μέση.³¹

Από τα τρία εξαχόρδα, το πρότυπο, που ονομαζόταν **φυσικό εξαχόρδο** ήταν αυτό που ξεκινούσε από το Ντο (C) και σχημάτιζε το ημιτόνιο μεταξύ μι και φα:

Hexachordum naturale (φυσικό εξαχόρδο): C-D-E-F-G-A

Το εξαχόρδο αυτό μπορούσε να μεταφερθεί (*mutatio*) μια πέμπτη επάνω ή μια πέμπτη κάτω, να αρχίζει δηλ. από το σολ ή το φα αντίστοιχα, δίνοντας το

- Hexachordum durum (σκληρό εξαχόρδο) G-A-B(φυσικό)-C-D-E και το
- Hexachordum molle (μαλακό εξαχόρδο) F-G-A-B(ύφεση)-C-D

Για να διατηρηθεί η θέση του ημιτονίου ακριβώς στη μέση όμως, όπως βλέπουμε, υπήρχε η ανάγκη να εμφανίζεται ο φθόγγος Β (σι), ο οποίος δεν υπάρχει στο φυσικό εξαχόρδο, στο μεν σκληρό ως φυσικός, στο δε μαλακό ως ύφεση. Ο φθόγγος αυτός δηλαδή ήταν δισυπόστατος και εθεωρείτο ασταθής.

Με βάση αυτά, το μεν φυσικό Β ονομάστηκε *b durum* και γράφτηκε ως *b-quadratum* (τετράγωνο) με το γράμμα *h* (εξ ου και σήμερα στη γερμανική γλώσσα, το σι φυσικό γράφεται έτσι), το δε Β ύφεση ονομάστηκε *b molle* (εξ ου και η λέξη *μπεμόλ* για την ύφεση στα γαλλικά) και γράφτηκε ως *b-rotundum* (στρογγυλό) ή απλώς *b* (και σήμερα στη γερμανική ορολογία, το γράμμα αυτό σημαίνει το σι-ύφεση).

Οι νότες των εξαχόρδων, εκτός από τα γράμματα, πήραν και συλλαβικές ονομασίες. Σε οποιαδήποτε θέση κι αν εμφανιζόταν το εξαχόρδο (διότι τα τονικά ύψη ήταν σχετικά και όχι απόλυτα), οι ονομασίες αυτές ήταν οι ίδιες, σύμφωνα με το σύστημα του Αρέτσο, οι εξής: *Ut* (do), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, με το ημιτόνιο να πέφτει πάντα μεταξύ μι και φα (που στο σκληρό εξαχόρδο στην πραγματικότητα ήταν σι-ντο και στο μαλακό λα-σι-ύφεση). Το σύστημα αυτών των συλλαβών και

²⁹ Γιάννου 163

³⁰ Γιάννου 144

³¹ Βλ. Κώστιος 77, Headington 42 κ.ε.

ολοκληρη η μουσική θεωρητική σύλληψη που βασίστηκε πάνω σ' αυτές ονομάστηκε **Σολμιζασιόν (solmisatio)**. Το θεωρητικό σύγγραμμα του **Guido d' Arezzo**, *epistola de ignoto cantu* περιγράφει το σύστημα εκμάθησης μουσικής και περιέχει το περίφημο ποίημα με τα ονόματα των φθογγοσήμων.³²

Οι οκτώ εκκλησιαστικοί τρόποι (Modi)

Κατά την καρολίνεια κωδικοποίηση, οι λειτουργικές μελωδίες κατατάχθηκαν στο σύστημα των οκτώ τρόπων. Το γρηγοριανό μέλος και κατ' επέκταση ολόκληρη η πολυφωνική μουσική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης βασίζεται στο σύστημα αυτών των εκκλησιαστικών τρόπων. Η κατάταξη σε τρόπους προλείανε το έδαφος για τη δημιουργία μιας σημειογραφίας, που θα καθόριζε ακριβέστερα τα διαστήματα των μελωδιών. Η κατάταξη σε τρόπους-ήχους φαίνεται ότι έχει στενή σχέση με την σχεδόν ταυτόχρονη ανάλογη διαδικασία στο Βυζάντιο (Οκτώηχος).³³

Οι πρώτοι θεωρητικοί που συστηματοποίησαν και κωδικοποίησαν τους 8 τρόπους (οι μελωδίες προϋπήρχαν) είναι οι:

Aurelianus Reomensis (περ. 850-877) *Musica disciplina*. Το πρώτο πλήρες και ολοκληρωμένο θεωρητικό μουσικό κείμενο του μεσαίωνα. Είναι αυτός που κάνει τις αναφορές στα βυζαντινά πρότυπα

Hucbald του St. Amand (περ. 880), *De harmonica institutione* - περιγράφει την πρακτική του γρηγοριανού μέλους και τη θεωρία που αντιστοιχεί σ' αυτό.

Οι εκκλησιαστικοί τρόποι δεν είναι απλώς κλίμακες, όπως τις εννοούμε σήμερα, αλλά διατονικές ακολουθίες φθόγγων, που φέρουν ορισμένα συγκεκριμένα μελωδικά χαρακτηριστικά,³⁴ κοινά στις μελωδίες που βασίζονται σ' αυτούς, ενώ ανά δύο έχουν κοινούς τελικούς φθόγγους.³⁵

Το πρώτο χαρακτηριστικό είναι ότι όλες οι μελωδίες που ανήκουν σε κάποιον τρόπο ολοκληρώνονται σε μία συγκεκριμένη νότα, που είναι χαρακτηριστική γι' αυτόν και ονομάζεται τελικός φθόγγος (**finalis**). Με τη σημερινή ορολογία θα τον ονομάζαμε φθόγγο κατάληξης ή ηρεμίας, θεμέλιο ή καταληκτικό. Παρόλο όμως που οι τρόποι είναι, όπως είπαμε, οκτώ, οι τελικοί φθόγγοι (finales) είναι μόνο τέσσερις: Οι D, E, F, G (ρε, μι, φα, σολ – τα τονικά ύψη εκλαμβάνονται σχετικά).³⁶ Αυτό σημαίνει ότι κάθε **finalis** αντιστοιχεί όχι σε έναν, αλλά σε δύο τρόπους. Επομένως υπάρχουν: Κύριος τρόπος του ρε, Πλάγιος τρόπος του ρε, Κύριος του

32 Βλ. Headington 44. Δεν θεωρούμε απαραίτητο να επεκταθούμε επί της μνημονοτεχνικής και διδακτικής μεθόδου της solmisatio, επινόησης κι αυτής του Guido d'Arezzo, όπως και η σχετιζόμενη «χειρ του Guido». Ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης ας ανατρέξει για περισσότερες λεπτομέρειες την επιτυχημένη περιγραφή και επεξήγηση του Headington, ο.π. Βλ. ακόμη επ' αυτού και Γιάννου 144.

³³ Neues Handbuch 2, 53.

³⁴ Meier, *Alte Tonarten* 18-19

³⁵ Γιάννου 144

³⁶ Meier, *Alte Tonarten* 15

μι, Πλάγιος του μι κοκ. Οι μελωδίες του κυρίου και του πλαγίου τρόπου της ίδιας finalis (π.χ. του ρε) ολοκληρώνονται στην ίδια νότα. Γιατί λοιπόν λέμε πως είναι διαφορετικοί τρόποι;

Η απάντηση είναι ότι, αν και έχουν την ίδια finalis, διαφέρουν στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά. Το ένα από αυτά, που είναι η έκταση των μελωδιών που ανήκουν στους τρόπους αυτούς, ονομάζεται **ambitus**. Ο ambitus σημαίνει την επιτρεπόμενη έκταση της μελωδίας κάθε τρόπου, αναφορικά με την finalis. Για τους κύριους τρόπους, ο ambitus είναι προς τα πάνω μέχρι την οκτάβα, προς τα κάτω μόνο μια Δευτέρα, και επομένως, η finalis συμπίπτει με τη (σχεδόν) χαμηλότερη νότα του ambitus. Για τους πλάγιους τρόπους, είναι προς τα πάνω μια πέμπτη και προς τα κάτω μια τέταρτη, και επομένως, η finalis βρίσκεται στη μέση περίπου του ambitus.³⁷ Στα μέλη που βρίσκονται στους κύριους (ή αυθεντικούς) τρόπους, οι μελωδία ανεβαίνει γρήγορα από την finalis στην πέμπτη βαθμίδα ή και ψηλότερα, ενώ αντίθετα στα αντίστοιχα μέλη των πλαγίων τρόπων, η μελωδία κατεβαίνει από τη finalis στην κάτω τέταρτη ή παραμένει για μεγάλο διάστημα στην περιοχή περί την finalis. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, οι μελωδίες ενός κυρίου τρόπου να έχουν έκταση σχετικά υψηλή και να καταλήγουν στη χαμηλότερη νότα της μελωδίας, ενώ οι πλάγιοι έχουν χαμηλότερη έκταση συγκριτικά με τους ομώνυμους κύριους και οι μελωδίες τους ολοκληρώνονται στο μέσο της έκτασης.³⁸

Οι εκτάσεις των τρόπων δεν είναι όμως «κενοί χώροι» που μπορούν να γεμίσουν με οποιοδήποτε τρόπο. Το τι συμβαίνει μέσα σ' αυτούς καθορίζεται από **αρχέτυπες μελωδικές διαδικασίες**, οι οποίες δεν υπάρχουν ανεξάρτητες αλλά μόνο μέσα στις μελωδίες, που καθορίζουν όμως τη φυσιογνωμία και τα χαρακτηριστικά κάθε τρόπου.³⁹ Οι **μελωδικοί τύποι των τρόπων** (πτωτικά σχήματα, **formulae**⁴⁰), που είναι το τρίτο χαρακτηριστικό τους, είναι μικρά τεμάχια μελωδίας, τα οποία με ή χωρίς παραλλαγές χρησιμοποιούνται σταθερά σε ορισμένες μελωδίες και δεν χρησιμοποιούνται σ' άλλες. Μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους και να σχηματίσουν μια ολοκληρωμένη πλήρη μελωδία. Σε μια μουσική δημιουργείται αντικειμενικά η ανάγκη διάκρισης διαφόρων κατηγοριών μελωδικών τύπων με κριτήριο ποιοί από αυτούς μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους.⁴¹ Στις μελωδικές φόρμουλες εντάσσονται και οι ψαλμωδικοί τόνοι (μελωδικά σχήματα που οδηγούν ή αποχωρούν από τον *tenor*: *Initium* (αρχή του στίχου), *flexa* (σε περιπτώσεις τομής στο πρώτο ημιστίχιο), *medidatio* (τέλος πρώτου ημιστιχίου), *terminatio* (τέλος στίχου)

Το τέταρτο χαρακτηριστικό, που επίσης διαφοροποιεί τους ομώνυμους τρόπους, είναι η έννοια του **tenor ή repercussa ή tuba**. Πρόκειται για τον κύριο μελωδικό ή απαγγελτικό φθόγγο, γύρω από τον οποίο περιστρέφεται και όπου κυρίως επιστρέφει η μελωδία. Με τη σημερινή ορολογία θα μπορούσαμε να τον

³⁷ Τα όρια της έκτασης μπορούν να επεκτείνονται προς τα πάνω ή κάτω κατά ένα ή δύο τόνους, ιδίως στην περίπτωση της πολυφωνίας, χωρίς όμως να αλλοιώνουν το χαρακτήρα του τρόπου.

³⁸ Βλ. Meier, *Alte Tonarten* 16

³⁹ Φλώρος (μτφρ.) 212. Meier, *Alte Tonarten* 16

⁴⁰ Πρβλ. Άτλας 91

⁴¹ Γιάννου 135

αποδώσουμε με τον όρο "δεσπόζουσα – Dominante". Η **Repercussa** βρίσκεται στην πέμπτη ή την έκτη πάνω από τη finalis στους κύριους τρόπους και στην τρίτη ή τέταρτη στους πλαγίους.⁴²

Πίνακας finalis και repercussa των οκτώ τρόπων:

| Τρόπος | Finalis | repercussa |
|-----------------|---------|------------|
| Κύριος του ρε | Ρε | Λα |
| Κύριος του μι | Μι | Ντο |
| Κύριος του φα | Φα | Ντο |
| Κύριος του σολ | Σολ | Ρε |
| Πλάγιος του ρε | Ρε | Φα |
| Πλάγιος του μι | Μι | Λα |
| Πλάγιος του φα | Φα | Λα |
| Πλάγιος του σολ | Σολ | ντο |

Στο πλαίσιο αυτό, υφίστανται οι λεγόμενοι **ψαλμωδικοί τόνοι**, δηλαδή οι τρόποι σύμφωνα με τους οποίους η μελωδία προσεγγίζει ή απομακρύνεται από τον tenor. Έτσι έχουμε το initium (αρχή), την flexa (μέσον ημιστιχίου), meditatio (τέλος ημιστιχίου), terminatio (τέλος στίχου).⁴³ Η repercussa, σε συνδυασμό με τη finalis σχηματίζει το διάστημα της **repercussio**, η οποία καθορίζει το χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία του τρόπου. Η repercussio είναι ένα διάστημα που, ειδικά και ξεχωριστά για κάθε τρόπο, επαναλαμβάνεται πολύ συχνά. Στο διάστημα της repercussio (να μη γίνεται σύγχυση repercussio και repercussa: το πρώτο είναι διάστημα, το δεύτερο νότα) βασίζονται τα μιμητικά μοτίβα (fugae) και οι πτώσεις (clausulae) των μελωδιών του τρόπου. Τα διαστήματα αυτά δεν εμφανίζονται στεγνά, αλλά "γεμισμένα" με άλλες νότες, έτσι ώστε να σχηματίζονται μελωδικές φόρμουλες, που μέσω αυτών διακρίνονται οι τρόποι (βλ. και παραπάνω).⁴⁴

Ας σημειωθεί ότι οι μελωδίες ενός τρόπου μπορούν να μεταφερθούν κατά μια πέμπτη χαμηλότερα ή μια τετάρτη ψηλότερα (mutatio), χρησιμοποιώντας μια ύφεση, για καλύτερη θέση των φωνών, χωρίς να αλλάξει ο τρόπος.⁴⁵ Ο πιο συχνά μεταφερόμενος είναι ο 2^{ος} (πλάγιος του ρε).⁴⁶

Τα όσα σημειώνουμε εδώ έχουν εφαρμογή στη μονοφωνική μουσική του Γρηγοριανού μέλους. Σε μια πολυφωνική σύνθεση, όμως, αν οι ψηλές φωνές βρίσκονται στον κύριο τρόπο, οι βαθιές, αφού κινούνται χαμηλότερα, θα βρίσκονται στον πλάγιο, και αντίστροφα. Αυτό προκύπτει αβίαστα από τις

⁴² Meier, Alte Tonarten 17

⁴³ Γιάννου 144

⁴⁴ Meier, Alte Tonarten 17

⁴⁵ Πρβλ. Άτλας 91

⁴⁶ Meier, Alte Tonarten 24

εκτάσεις των φωνών. Εφόσον ορισμένα από τα κύρια χαρακτηριστικά συμπίπτουν, ο συνδυασμός είναι εύκολος. Για τον καθορισμό του τρόπου της συνολικής πολυφωνικής σύνθεσης ισχύει ο τρόπος των ψηλών φωνών.⁴⁷

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, χρησιμοποιήθηκαν για τους οκτώ τρόπους αρχαιοελληνικά ονόματα. Έτσι έχουμε και στο Μεσαίωνα τους δώριο, φρύγιο, λύδιο και μιξολύδιο (για τους κύριους) και υποδώριο, υποφρύγιο κλπ. (για τους πλάγιους). Όμως από λάθος, οι εκτάσεις των Μεσαιωνικών τρόπων δεν συμπίπτουν με τους ομώνυμους αρχαιοελληνικούς. Για το λόγο αυτό, η αντιστοιχισή πρέπει να χρησιμοποιείται με μεγάλη προσοχή ή, καλύτερα, να αποφεύγεται εντελώς.⁴⁸ Στην Αναγέννηση, οι τρόποι επεκτάθηκαν σε 12, με την προσθήκη του Αιολίου και Ιωνίου (υποαιολίου και υποϊωνίου αντίστοιχα), από τον θεωρητικό Glareanus (Βλ. και πιο κάτω).⁴⁹

Οι πρώτες σημειογραφίες - νεύματα

Η σημειογραφία αντιστοιχεί πάντα και εξυπηρετεί τις ανάγκες της μουσικής που αντιπροσωπεύει. Η εξέλιξη της μουσικής κάθε εποχής συμβαδίζει με την εξέλιξη της σημειογραφίας.

Το γρηγοριανό μέλος σημειώνεται με **νεύματα**. Αυτά πρωτοεμφανίζονται πιθανότατα στα τέλη του 8^{ου} αι. και μας διασώζονται σε χειρόγραφα λίγο μετά την καμπή του 9^{ου} αιώνα, δηλ. περί το 820.⁵⁰ Στην πρώτη τους φάση, τα νεύματα ήταν σημάδια που προσδιορίζουν μόνο κατευθύνσεις (ανοδική, καθοδική) μιας μελωδίας, υποδηλώνοντας και το χαρακτήρα της. Οι πραγματικοί φθόγγοι της δεν δηλώνονται στα νεύματα. Στην πρώτη αυτή φάση (περίπου ως το 1050), τα νεύματα λειτουργούν όχι ως πραγματική μουσική σημειογραφία, αλλά απλώς ως υποβοηθητικά της μνήμης για μουσικούς που ήδη ήξεραν από στήθους τη μελωδία (θυμίζουμε ότι οι μελωδίες της εποχής εκείνης ήταν σχετικά ολιγάριθμες, βασισμένες πάνω σε στερεότυπα μελωδικά σχήματα και η απομνημόνευσή τους ήταν ευχερής).⁵¹ Ως προς την οπτική τους εμφάνιση, στην πρώτη τους μορφή τα νεύματα σημειώνονταν σε ευθεία γραμμή, παράλληλα προς το κείμενο, πάνω στα χειρόγραφα. Τότε ονομάζονται **μη διαστηματικά**.⁵² Τα μη διαστηματικά νεύματα, τα οποία ήταν προφανώς ατελή, συμπληρώνονταν από το σύστημα των “litterae significativae” (επεξηγηματικά γράμματα), που αποπτελούν συντομογραφίες

⁴⁷ Meier, Alte Tonarten 20-23

⁴⁸ Βλ. Άτλας 91

⁴⁹ Πρβλ. και Meier, Alte Tonarten 18-19.

⁵⁰ Βλ. Φλώρος (μτφρ) 207-208. Πρβλ. όσα ανωτέρω σημειώνονται για όσα συμβαίνουν την ίδια εκείνη περίοδο εν σχέσει προς την κωδικοποίηση του γρηγοριανού μέλους και των εκκλησιαστικών τρόπων. Πρόκειται για μια ακόμη απόδειξη, ότι η εποχή εκείνη ήταν εποχή μεταρρυθμίσεων και κωδικοποίησης του τελετουργικού, υπό το σκήπτρο των Καρολιδών.

⁵¹ Βλ. Φλώρος (μτφρ) 211

⁵² Φλώρος (μτφρ) 209

συγκεκριμένων λέξεων και εξυπηρετούν τον ακριβή καθορισμό του τονικού ύψους, των ρυθμικών ενδείξεων και της απαγγελίας.⁵³

Με τον πολλαπλασιασμό των προσθηκών στο Γρηγοριανό μέλος (τρόποι και σεκβέντιες, βλ. παραπάνω) και την συνακόλουθη διεύρυνση του ρεπερτορίου, η προφορική παράδοση κατέστη ανεπαρκής, και ενίοτε επικίνδυνη, διότι υπήρχε ο κίνδυνος να χαθούν ή να ξεχαστούν τα παραδεδομένα εκκλησιαστικά μέλη και να αντικατασταθούν από νεότερα. Έτσι, η ανάγκη για ολοένα και ακριβέστερη σημειογραφία κατέστη επιτακτική.⁵⁴ Σε μια πιο εξελιγμένη φάση της νευματικής σημειογραφίας, τα νεύματα δηλώνουν σαφέστερες αποστάσεις, διαστήματα δηλαδή μεταξύ των φθόγγων μιας μελωδίας. Και τότε όμως οι πραγματικοί φθόγγοι της μελωδίας δεν φαίνονται από τα νεύματα, αλλά υπολογίζονται κατά προσέγγιση από τις αποστάσεις μεταξύ τους που σημειώνονται με αυτά. Πρόκειται για τη φάση κατά την οποία χρησιμοποιούνται περισσότερο τα **διαστηματικά νεύματα**, που σημειώνονταν ψηλότερα ή χαμηλότερα στο χειρόγραφο, ώστε εμμέσως να δηλώσουν με οπτικό τρόπο κάπως ακριβέστερα το σχετικό ύψος του φθόγγου. Τα διαστηματικά νεύματα συνυπάρχουν για ένα διάστημα με τα μη διαστηματικά (πιθανόν από τα τέλη του 10^{ου} αιώνα), πρέπει όμως να θεωρηθεί ότι έχουν μικρότερη ηλικία από τα μη διαστηματικά.⁵⁵ Μερικά από τα νεύματα δεν αντιπροσώπευαν ένα φθόγγο, αλλά ήταν πάγιες συνδέσεις περισσοτέρων φθόγγων, που ονομάζονταν **λιγκατούρες** ή **κονγιουνκτούρες** (*ligaturae, conjuncturae*).

Μερικές φορές, αργότερα (βλ. παρακάτω), τα **διαστηματικά νεύματα** σημειώνονταν πάνω σε **συστήματα από γραμμές**, πράγμα που τα καθιστούσε ακόμη σαφέστερα. Η φάση αυτή των διαστηματικών νευμάτων σε γραμμές αντιπροσωπεύει τη χρονική περίοδο μεταξύ περ. 1050 και 1200.⁵⁶ Η ανακάλυψη των φθογογραμμών και η εφαρμογή του γραμμικού συστήματος για τον καθορισμό των τονικών υψών αποτελεί χωρίς αμφιβολία έναν από τους σημαντικότερους νεωτερισμούς στην ιστορία της σημειογραφίας, διότι διευκόλυνε κατά πολύ την ανάγνωση. Κατά την παράδοση, ο εφευρέτης του γραμμικού συστήματος είναι ο μεγάλος θεωρητικός του Μεσαίωνα, ο **Guido d' Arezzo**, που το περιγράφει για πρώτη φορά στο θεωρητικό του σύγγραμμα *Aliae regulae* (περί το 1030).

Το γραμμικό σύστημα είχε αρχικά δύο γραμμές (ενίοτε χρωματιστές), σε απόσταση πέμπτης, που προσδιόριζαν τη θέση των φθόγγων που είχαν από κάτω τους ημιτόνιο στο διατονικό σύστημα: δηλ. τους φθόγγους ντο και το φα. Στα αριστερά της γραμμής σημειώνονταν τότε το γράμμα c ή f. Αυτά τα γράμματα είναι τα πρώτα **κλειδιά του ντο και του φα**. Αργότερα τοποθετήθηκε ενδιάμεσα και τρίτη γραμμή, που απείχε επομένως απόσταση τρίτης από τις άλλες δύο και προσδιόριζε τη νότα λα (χωρίς να σημειώνεται γραμμα-κλειδί αριστερά).⁵⁷ Οι γραμμές κατόπιν επαυξάνονταν προς τα επάνω ή προς τα κάτω, ανάλογα με τις ανάγκες της φωνής, επομένως ο αριθμός των γραμμών που χρησιμοποιούνταν

⁵³ Φλώρος (μτφρ) 210-211

⁵⁴ Πρβλ. Headington 40-41.

⁵⁵ Βλ. Φλώρος (μτφρ) 213-214

⁵⁶ Φλώρος (μτφρ) 209

⁵⁷ Πρβλ. Άτλας 187

ήταν ανάλογος της έκτασης. Οι τρεις γραμμές έγιναν σύντομα τέσσερις και πέντε, ενίοτε και έξι, αν η έκταση της φωνής του απαιτούσε. Η οριστική σταθεροποίηση στις πέντε γραμμές, που γνωρίζουμε σήμερα, είναι πολύ μεταγενέστερη. Άλλωστε, ούτε και σήμερα έχουμε έναν οριστικό αριθμό γραμμών, αφού οι λεγόμενες βοηθητικές γραμμές είναι ένα κατάλοιπο ακριβώς αυτών των παλαιότερων γραμμών που προσετίθεντο ή αφαιρούντο ανάλογα με την έκταση του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος. Ακόμη και στο ιταλικό *trecento* (14ος αι, βλ. παρακάτω), οι γραμμές για τις ψηλότερες φωνές είναι κανονικά έξι.

Όμως, στην πραγματικότητα, το γραμμικό σύστημα δεν είναι πλήρως εφεύρεση του Αρέτσο, αλλά μάλλον μια έκφραση της συστηματοποίησης των προσπαθειών που είχαν λάβει χώρα πολύ νωρίτερα. Έχουμε πληροφορίες για συστήματα γραμμών από τις αρχές του 10^{ου} αιώνα, ενώ παλιότερο ακόμη είναι το σύστημα της διασειακής σημειογραφίας που συναντούμε στη *Musica enchiriadis* και αλλού, από τον 9ο αιώνα. Η καινοτομία του Guido d' Arezzo είναι ότι τοποθέτησε τις γραμμές σε απόσταση τρίτης.⁵⁸ Προς το τέλος αυτής της περιόδου τα διαστηματικά νεύματα με γραμμές θα εξελιχθούν στην λεγόμενο τετράγωνη σημειογραφία, για την οποία θα μιλήσουμε διεξοδικότερα παρακάτω.

Τα νεύματα των μεσαιωνικών χειρογράφων δεν είναι πάντοτε όμοια, αλλά έχουν διάφορες μορφές ανάλογα με τις χώρες και περιοχές της Ευρώπης όπου χρησιμοποιούνται, σχηματίζοντας οικογένειες κατά περιοχές.

Από την εποχή που χρησιμοποιείται η σημειογραφία, επήλθε μια ριζοσπαστική αλλαγή ως προς την αντίληψη των μουσικών πραγμάτων. Με τη μουσική σημειογραφία, η διαδοχή των φθόγγων στο χρόνο μετατρέπεται σε γραφική διάταξη και εικόνα στο χαρτί. Δίνεται η δυνατότητα επισκόπησης ολόκληρης της μουσικής, ανεξάρτητα από τη ροή του χρόνου. Έτσι κατέστη δυνατή η εφρμογή της πολυφωνίας.⁵⁹

Για την προέλευση των λατινικών νευμάτων έχουν διατυπωθεί τέσσερις θεωρίες:

- Από τους τόνους της ελληνική γραφής (Edm. De Coussemaker-1852)
- Από το σύστημα της αλεξανδρινής προσωδίας (Ewald Jammers-1965)
- Από τις εβραϊκές γραφές ανάγνωσης

Από την Εκφωνητική σημειογραφία των βυζαντινών (Lambillotte-1867, Riemann-1878, Fleischer-1895, Thibaut-1907). Η άποψη αυτή υποστηρίζει ότι η λατινική νευματογραφία δεν είναι παρά μια παραλλαγή της σημειογραφίας που χρησιμοποιούσαν στην Κωνσταντινούπολη την εποχή εκείνη.⁶⁰

Τις απόψεις του τελευταίου απέδειξε ο σπουδαίος έλληνας μουσικολόγος Κωνσταντίνος Φλώρος με συγκριτικές έρευνες. Οι ομοιότητες μεταξύ βυζαντινών και λατινικών νευμάτων αποδεικνύονται καταπληκτικές. Αποκαλύπτονται με τον καιρό όλο και πιο στενές και ξεπερνούν κατά πολύ τις πρώτες πεποιθήσεις. Οι αντιστοιχίσεις γίνονται με τις παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες Chartres και

⁵⁸ Βλ. Φλώρος (μτφρ) 215-216.

⁵⁹ Βλ. Γιάννου 165.

⁶⁰ Βλ. Φλώρος (μτφρ) 272

Coislin.⁶¹ Ο ίδιος ερευνητής⁶² έχει δείξει ότι ακόμη και τα επεξηγηματικά γράμματα που συμπλήρωναν τη μη διαστηματική νευματογραφία της πρώιμης φάσης, έχουν το αντίστοιχό τους στην παλαιοβυζαντινή μουσική σημειογραφία, και ότι οι λατινικοί τεχνικοί όροι έχουν μεταφραστεί από αντίστοιχους ελληνικούς

Μέσω της συγκριτικής μεθόδου του Φλώρου αποδεικνύεται περίτρανα ότι, πέραν της νευματογραφίας, υπάρχουν σχέσεις και στα ίδια τα λειτουργικά μέλη. Μεταξύ του γρηγοριανού χορικού και της μουσικής του βυζαντινού εκκλησιαστικού τελετουργικού υπάρχει μια εξαιρετικά πλατιά συγγένεια σε φιγούρες, μελωδικούς τύπους και φράσεις. Ο αριθμός των ίσων ή των ανάλογων κύριων, μεσαιών και τελικών πτώσεων είναι μεγάλος. Ακόμη πιο σημαντικό είναι ότι μερικοί λατινικοί και βυζαντινοί ύμνοι έχουν την ίδια μελωδική γραμμή.⁶³ Εάν όσα αναφέρονται εδώ συσχετισθούν και με όσα αναφέραμε παραπάνω, για το δανεισμό του συστήματος των ήχων επίσης από το Βυζάντιο, καθίσταται εναργής η εξάρτηση που είχε η δυτική μεσαιωνική μουσική από το πολιτικό και πολιτιστικό πρότυπο του Βυζαντίου σε όλους σχεδόν τους τομείς, πριν πάρει το δικό της δρόμο (βλ. και τα περί Καρολομάγνου, παραπάνω).

Αυτό δεν πρέπει φυσικά να εκπλήσσει, αν αναλογιστούμε ότι, την εποχή εκείνη, η Βυζαντινή Αυτοκρατορία, συνέχισε ως προς τους πολιτικούς και διοικητικούς θεσμούς, της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, αλλά με ελληνική γλώσσα και πολιτιστική συνείδηση, ήταν όχι μόνο πολιτικά και στρατιωτικά, αλλά και πνευματικά και πολιτιστικά η ισχυρότερη δύναμη της εποχής, ενώ οι θρησκευτικές έριδες δεν είχαν ακόμη δημιουργήσει το ρήγμα μεταξύ των λαών της Δυτικής και της Ανατολικής Ευρώπης.

Η κοσμική μονοφωνική μουσική

Για την κοσμική μουσική του Μεσαίωνα οι πληροφορίες που διαθέτουμε είναι ετεροβαρείς. Για τη μεγάλη μουσική δραστηριότητα που αναπτυσσόταν στα λαϊκά στρώματα και παιζόταν με αφορμή λαϊκές διασκεδάσεις, πανηγύρια και άλλες κοινωνικές συναντήσεις, οι πηγές μας είναι κυρίως έμμεσες. Γνωρίζουμε για λαϊκής προέλευσης πρακτικούς μουσικούς που περιφέρονταν στις διάφορες περιοχές της Ευρώπης διαθέτοντας την τέχνη τους με αμοιβή σε όσους τη ζητούσαν.⁶⁴ Στο πλαίσιο αυτό δημιουργήθηκαν ξεχωριστές, κοσμικές φόρμες, σε συσχετισμό με τις αφηγηματικές μορφές ποίησης (μπαλλάντα). Οι μουσικοί που τις υπηρέτησαν (συχνά χρησιμοποιείται ο όρος «minstrels») ήταν τραγουδιστές και οργανοπαίχτες και σε απεικονίσεις τους παρατηρούμε να χρησιμοποιούν τα μουσικά τους όργανα. Η χρήση των μουσικών οργάνων την περίοδο αυτή είναι σχεδόν αποκλειστικά περιορισμένη στην κοσμική μουσική. Όμως η ίδια η μουσική

⁶¹ Βλ. Φλώρος (μτφρ) 275 κ.ε., με απαρίθμηση σχετικών περιπτώσεων, επιχειρημάτων και πινάκων.

⁶² Φλώρος (μτφρ) 253-254

⁶³ βλ. Φλώρος (μτφρ) 276 και 283-287 και Πρβλ. Floros, *Universale Neumenkunde* III, 351-355 και 370-374. Πρβλ. και *Neues Handbuch* 2, 54 κ.ε.

⁶⁴ *Neues Handbuch* 2, 224

τους δεν μας έχει διασωθεί παρά σε ελάχιστα δείγματα, διότι δεν ευτύχησε να συνοδεύεται από μια σημειογραφία.

Πάντως, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η ανάπτυξη της λαϊκής κοσμικής μουσικής υπήρξε πολύ σημαντική και για την αντίστοιχη της έντεχνης εκκλησιαστικής κατά την περίοδο της καμπής προς τον 11^ο αιώνα και μετά. Πολλές λαϊκής προέλευσης επιδράσεις πέρασαν στο εκκλησιαστικό ρεπερτόριο. Η δημιουργική ανάμειξη των ξένων αυτών στοιχείων, ο μουσικός αυτοσχεδιασμός και η απελευθέρωση της δημιουργικής φαντασίας που προέκυψε από τη διαδικασία αυτή έθεσε τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του φαινομένου εκείνου που ονομάζουμε σύνθεση.⁶⁵

Διαφορετική είναι η κατάσταση με την μονοφωνική κοσμική μουσική της ιπποσύνης που μας έχει διαδοθεί σε συσχετισμό με τους τροβαδούρους και τους τρουβέρους. Αυτοί δεν ήταν λαϊκής προέλευσης, αλλά μέλη αριστοκρατικών οικογενειών και ενίοτε και βασιλείς ή ηγεμόνες. Ωθούμενοι από τα ιδανικά της ιπποσύνης, που στην εποχή του Μεσαίωνα είχε μεγάλη ανάπτυξη στην Ευρώπη (πρβλ. και τις Σταυροφορίες που υπήρξαν ένα σημαντικότερο κίνημα και κοσμοϊστορικό γεγονός για την ευρωπαϊκή ήπειρο), δημιούργησαν μια ποιητική και ταυτόχρονα μουσική τέχνη που ανταποκρινόταν στα ιδεώδη αυτά και υμνούσε την ανδρική γενναιότητα και ακεραιότητα, τον έρωτα και τη γυναικεία ομορφιά. Συχνά έγραφαν μόνοι τους στίχους, μουσική και συνόδευαν οι ίδιοι με μουσικά όργανα το τραγούδι τους. Ενίοτε όμως χρησιμοποιούσαν επαγγελματίες περιοδεύοντες πρακτικούς μουσικούς (minstrels) ως οργανοπαίχτες.⁶⁶ Οι ονομασίες «τροβαδούροι» και «τρουβέροι» έχουν σχέση με τον τρόπο προέλευσης των καλλιτεχνών αυτών. Οι τροβαδούροι προέρχονταν από την κοιτίδα του κινήματος, που ξεκίνησε τον 11^ο αιώνα από την Ακουιτανία της Νότιας Γαλλίας, ενώ οι τρουβέροι προέρχονται από τη Βόρεια Γαλλία. Σε άλλες χώρες υπάρχουν άλλες ονομασίες, όπως οι Minnesänger (ερωτοτραγουδιστάδες) στη Γερμανία.

Στα πλαίσια της τέχνης των καλλιτεχνών αυτών είναι που καλλιεργήθηκαν πολλές από τις κοσμικές στροφικές φόρμες της μονοφωνίας που αργότερα θα περάσουν στην πολυφωνική έντεχνη μουσική αρχίζοντας τον 14^ο αιώνα (Ballade, Rondeau, Virelai).⁶⁷ Εκτός όμως από αυτό, στη μουσική των τροβαδούρων και των τρουβέρων αναπτύχθηκαν ενδεχομένως κάποια από τα ρυθμικά σχήματα από τα οποία θα προέλθουν αργότερα οι ρυθμικοί τρόποι της Σχολής της Notre Dame (βλ. παρακάτω). Επίσης, στα πλαίσια της δικής τους τέχνης δίδεται αφορμή για την ανάπτυξη της σημειογραφίας. Όμως και οι ίδιοι θα μελετήσουν και θα χρησιμοποιήσουν φόρμες της εκκλησιαστικής μονοφωνίας, όπως η δίστιχη φόρμα της sequentia, που, όπως προαναφέραμε, θα αξιοποιηθεί ως τραγουδιστό Lai ή χορευτική Estampida στην κοσμική μουσική.⁶⁸ Στην τέχνη των τρουβέρων και των τροβαδούρων συγχωνεύονται ή απλώς συναντώνται κοσμικά και θρησκευτικά στοιχεία και η επίδρασή τους στην ανάπτυξη της μεσαιωνικής έντεχνης πολυφωνίας είναι σημαντική.⁶⁹ Ας σημειώσουμε τέλος πως τα τραγούδια τους

⁶⁵ 1000 JMG

⁶⁶ Neues Handbuch 2, 226

⁶⁷ Άτλας 193

⁶⁸ Πρβλ. και Κώστιος 61

⁶⁹ Για σχέσεις και αλληλεπιδράσεις μεταξύ κοσμικής μουσικής των τροβαδούρων και θρησκευτικής μουσικής βλ. Neues Handbuch-2, 121.

χρησιμοποιήθηκαν συχνά και ως cantus firmus σε πολλές κοσμικές και θρησκευτικές συνθέσεις της Αναγέννησης.

Σημειώνουμε μερικά από τα σημαντικότερα ονόματα των συνθετών-ποιητών-τραγουδιστών αυτής της κατηγορίας: Γουλιέλμος της Ακουιτανίας, Jaufré Rudel, Marcabru, Bernard de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras, Adam de la Halle, Oswald von Wolkenstein, Reinhart von Hagenau και πολλοί άλλοι.

Η Εμφάνιση της Πολυφωνίας

Το πρώιμο Organum

Από την εποχή που χρησιμοποιείται η σημειογραφία, επήλθε μια ριζοσπαστική αλλαγή ως προς την αντίληψη των μουσικών πραγμάτων. Με τη μουσική σημειογραφία, η πραγματική διαδοχή των φθόγγων στο χρόνο, μετατρέπεται σε γραφική διάταξη και εικόνα στο χαρτί. Με τη μουσική γραφή εξάλλου δίνεται η δυνατότητα επισκόπησης ολόκληρης της μουσικής, ανεξάρτητα από τη ροή του χρόνου. Έτσι κατέστη δυνατή η εφαρμογή της πολυφωνίας.⁷⁰

Η λ. *organum* φαίνεται να υποδηλώνει ότι στη μουσική αυτή, η ανθρώπινη φωνή συνοδεύεται, και συχνά αντικαθίστατο από μουσικά όργανα (ιδίως μάλιστα αν λάβουμε υπόψη ότι, αργότερα, κάθε νότα, τόσο της *vox principalis* όσο και της *vox organalis*, στολιζόταν με ποικίλματα και έτσι η κίνηση των κομματιών ήταν μάλλον αργή). Πολύ πιθανή ήταν και η σχέση του *organum* με το γνωστό μας εκκλησιαστικό όργανο, που την ίδια περίπου εποχή αναπτύσσεται τεχνολογικά και διαδίδεται σ' ολόκληρη την Ευρώπη.

Η μορφή του

Το πρώιμο Organum είναι η πρώτη αναφερόμενη μορφή έντεχνης πολυφωνίας στην ευρωπαϊκή μουσική ιστορία. Τα πρώτα παραδείγματα απαντούν σε θεωρητικά συγγράμματα, πράγμα που δείχνει ότι η διαδικασία αυτή βρισκόταν τότε ακόμη σε πειραματικό στάδιο. Ας σημειωθεί πάντως η χρονική σύμπτωση των καινοτόμων εξελίξεων που οδήγησαν στην επινόηση και την πρώτη ανάπτυξη της πολυφωνίας, με τις ταυτόχρονες εξελίξεις στη μουσική, που περιγράψαμε αναλυτικά ανωτέρω (σύστημα των τρόπων, κωδικοποίηση των μελωδιών, σχέσεις με το Βυζάντιο), για να γίνει αντιληπτό ότι η περίοδος αυτή ήταν περίοδος μεγάλων αλλαγών στο πεδίο της ευρωπαϊκής μουσικής.

Το σπουδαιότερο από τα εν λόγω θεωρητικά συγγράμματα είναι η *Musica enchiriadis*, έργο άγνωστου συγγραφέα (η πατρότητα του μοναχού Hucbald αμφισβητείται από την έρευνα), περίπου στα μέσα ή στο τέλος του 9ου αι. Η ύλη στο θεωρητικό αυτό έργο είναι έτσι διατεταγμένη, ώστε να καταλήγει στην επεξήγηση της πολυφωνικής πρακτικής.

Το σύγραμμα αυτό αναφέρεται σε δύο τύπους *organum*: σε πέμπτες και σε τέταρτες. Στο *organum* σε πέμπτες, που φαίνεται ότι το εκτελούσαν εμπειρικά και είναι το αρχαιότερο, ο συνθέτης λαμβάνει μια γρηγοριανή μελωδία (*cantus firmus*) και την συνοδεύει σε χαμηλότερο ύψος με παράλληλες πέμπτες ή οκτάβες (αυτά είναι και τα μόνα σύμφωνα διαστήματα για τη θεωρία και την αισθητική της εποχής). Σχετικός είναι εδώ ο όρος *paraorganum*, που δηλώνει την παράλληλη κίνηση των φωνών. Η φωνή που αποδίδει την γρηγοριανή μελωδία ονομάζεται *vox*

⁷⁰ Γιάννου 165.

principalis, η φωνή που συνοδεύει, *vox organalis*. Οι φωνές του *organum* σε πέμπτες μπορούν να διπλασιαστούν στην οκτάβα, δίνοντας μια «ψευδοτετράφωνη» δομή.

Στο *organum* σε τέταρτες, που είναι έντεχνο και μεταγενέστερο, και δομείται πάνω στους παραδοσιακούς κανόνες αποφυγής του τρίτονου (“*diabolus in musica*”) η συνοδευτική φωνή ξεκινάει στο ίδιο ύψος με τον *cantus firmus* και παραμένει σταθερή σ’ αυτό μέχρι να σχηματισθεί το διάστημα της τέταρτης.⁷¹ Κατόπιν ακολουθεί σε παράλληλες τέταρτες. Οι ονομασίες των φωνών είναι ίδιες.

Τα πρώτα σωζόμενα δείγματα πολυφωνίας είναι λοιπόν δύο μεμονωμένα παραδείγματα στα πλαίσια ενός θεωρητικού συγγράμματος. Στη λειτουργική πράξη, η πολυφωνία ήταν όπως φαίνεται υπαρκτή και πριν την καταγραφή της σε θεωρητικά συγγράμματα, αλλά σε πειραματικό στάδιο και εμφανιζόταν σπάνια. Τα λειτουργικά μέλη στην περίοδο αυτή εκτελούνταν μονοφωνικά και μόνο σε ορισμένα αποσπάσματά τους προσετίθετο *vox organalis*, για λόγους ηχητικού εμπλουτισμού. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος διακόσμησης της μελωδίας, όχι όμως με την οριζόντια διάταξη, όπως συνέβαινε με την προσθήκη μελωδικών αποσπασμάτων (*tropus, sequentia*, βλ. ανωτέρω), αλλά με την κάθετη διάταξη, της συνήχησης. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος κάθετου τρόπου.⁷²

Σημειογραφία της πρώιμης πολυφωνίας

Το σύστημα των μη διαστηματικών νευμάτων που χρησιμοποιούνταν την εποχή εκείνη στην Ευρώπη δεν μπορούσε να δηλώσει περισσότερη ακρίβεια, που ήταν αναγκαία με την ανάπτυξη πολυπλοκότερων μελωδιών και με είσοδο της πολυφωνίας. Η πρώτη προσπάθεια για μια νέα σημειογραφία, ικανή να καταγράψει πολυφωνική μουσική γίνεται στο πρώτο θεωρητικό σύγγραμμα της πολυφωνίας, το *organum* της *musica enchiriadis*. Ουσιαστικά, η σημειογραφία αυτή δημιουργείται για να αντιμετωπίσει το πρόβλημα του συγχρονισμού των φωνών, πρόβλημα που εμφανίζεται μόνο στην πολυφωνία.

Στο σύστημα αυτό υπάρχουν χαραγμένες παράλληλες οριζόντιες γραμμές. Κάθε γραμμή αντιπροσωπεύει μια νότα που δηλώνεται αριστερά με τα δασειακά σύμβολα (βλ. επόμενη παράγραφο). Πάνω στις γραμμές γράφονται οι συλλαβές του κειμένου και οι συλλαβές που πρέπει να συνηχίσουν γράφονται η μία κάτω από την άλλη, σε διάταξη δηλαδή που σήμερα θα χαρακτηρίζαμε «διάταξη παρτιτούρας». Στο αριστερό μέρος της σελίδας, γράφονται, ανάμεσα από τις γραμμές οι ενδείξεις T ή S (*Tonus – semitonium*, τόνος ή ημιτόνιο. Η σημειογραφία αυτή εξυπηρετούσε την πολυφωνία και έδινε μια πρώτη (ατελή) απάντηση στο ερώτημα της συνήχησης και του συγχρονισμού των δύο μελωδικών γραμμών του *organum*, δεν έδινε όμως λύση στο πρόβλημα της δήλωσης της διάρκειας των φθόγγων. Η λύση στο πρόβλημα αυτό θα δοθεί πολύ αργότερα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η σημειογραφία αυτή ονομάστηκε “**δασειακή**” και είναι η πρώτη σημειογραφία της πολυφωνίας, που απαντά στη *Musica Enchiriadis*. Βασίζεται σε τέσσερα δασειακά σύμβολα (που προέρχονται από γράμμα F), που παρουσιάζουν τους φθόγγους ενός βασικού τετραχόρδου. Με αναστροφές και αντιστροφές προκύπτουν άλλα 14 σημάδια (επομένως συνολικά 18), που όλα μαζί

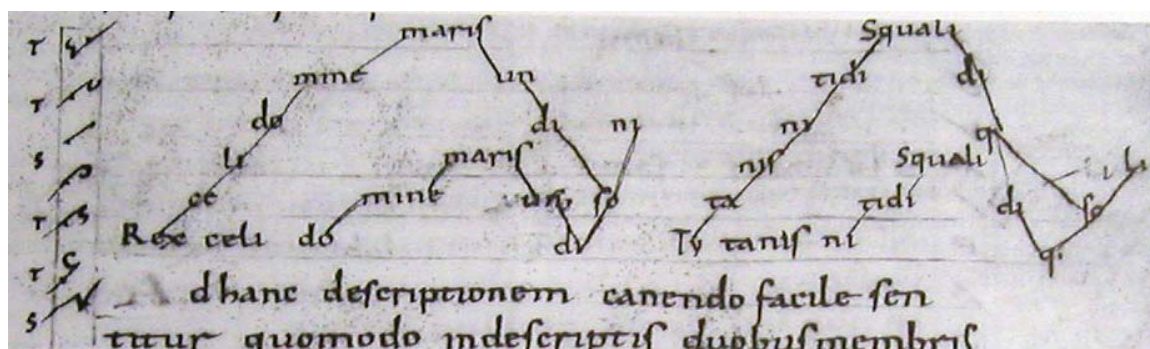
⁷¹ Neues Handbuch-2, 174

⁷² Γιάννου 168

παρουσιάζουν μια τονική διάταξη από 4 μεταξύ τους διαδοχικά όμοια τετράχορδα. Οι φθόγγοι των τεσσάρων αυτών τετραχόρδων ονομάστηκαν κατά τετράδες (από τους χαμηλότερους στους ψηλότερους)

- Graves
- Finales (οι τέσσερις τελικοί φθόγγοι των τρόπων)
- Superiores
- Excellentes

Εκτός αυτών υπάρχουν και δύο «υπόλοιποι φθόγγοι», οι **residui**, που ολοκληρώνουν το σύστημα.⁷³



Δείγμα Organum σε τέταρτες από τη Musica enchiriadis

Το σύστημα σημειογραφίας της musica enchiriadis (η δασειακή σημειογραφία), παρόλο που αποσκοπούσε σε πρακτική εφαρμογή φαίνεται ότι δεν είχε καμιά ιδιαίτερη διάδοση - ήταν καθαρά θεωρητικό κατασκεύασμα.⁷⁴ Στην πράξη, οι μουσικοί του 11ου αιώνα προσπάθησαν να λύσουν το πρόβλημα βασιζόμενοι πάνω στη νευματική σημειογραφία. Έτσι, δημιουργήθηκε η εξελιγμένη μορφή των διαστηματικών νευμάτων, που συντελέστηκε με την προσθήκη γραμμών σε διαστήματα τρίτης από τον Guido d' Arezzo (aliae regulae, περ. 1030 βλ. και παραπάνω). Από τα σχήματα αυτών των νευμάτων σχηματίστηκε αργότερα η σημειογραφία της Notre Dame.

Το επόμενο στάδιο διαμόρφωσης της Πολυφωνίας (11ος αι) και το κλασικό organum της εποχής St. Martial - Santiago de Compostella (12ος αι)

Μετά τον 9^ο αιώνα, οι μαρτυρίες χρήσης πολυφωνίας λείπουν παντελώς, για να επανέλθουν μόλις τον 11^ο αιώνα πάλι, αλλά τώρα πια σε συνεχή ροή. Ήδη δε στα τέλη του 11^{ου}, έχουμε πολυφωνία με χρήση όχι μόνο παράλληλης, αλλά και **αντίθετης κίνησης και διασταύρωσης των φωνών**. Η αντίθετη κίνηση θα αποτελέσει πλέον βασική αρχή της μετέπειτα ανάπτυξης της πολυφωνίας.⁷⁵

⁷³ Neues Handbuch 2, 173

⁷⁴ Παρόλα αυτά, συναντούμε περιορισμένη χρήση του συστήματος αυτού και στην μονοφωνία. Βλ. παραδείγματα κωδίκων Neues Handbuch 2, 89-90.

⁷⁵ Γιάννου 168

Τα θεωρητικά συγγράμματα που μαρτυρούν για τη μουσική της εποχής είναι:

Guido d' Arezzo, *Micrologus de disciplina artis musicae*: από τον 11ο αιώνα (μετά το 1026). Πρόκειται για την αρχαιότερη βεβαιωμένη μνημόνευση πολυφωνίας μετά την *musica enchiriadis*.

Guido d' Arezzo, *Aliae regulae* (περί το 1030): περιέχει την πρώτη περιγραφή σημειογραφίας σε γραμμές.

Guido d' Arezzo, *epistola de ignoto cantu*: περιγράφει το σύστημα εκμάθησης μουσικής και περιέχει το περίφημο ποίημα με τα ονόματα των φθογοσήμων.

Σύγγραμμα του Μιλάνου, Ad organum faciendum, περίπου 1100: Από την εποχή αυτή πλέον, ο *cantus firmus* (δηλ. η *vox principalis*, που προερχόταν από το πρωτότυπο Γρηγοριανό μέλος) δεν είναι η ψηλότερη, αλλά η χαμηλότερη φωνή. Παίρνει δηλ. τη θέση που θα κρατήσει για πολλούς αιώνες αργότερα, και που θα ονομαστεί «Ισοκράτης» (Tenor). Εδώ είναι επίσης που παρατηρούμε την αντίθετη κίνηση και τη διασταύρωση των φωνών.

Την ίδια εποχή έχουμε και τις τρεις πρώτες πρακτικές πηγές πολυφωνίας (τα πρώτα πολυφωνικά χειρόγραφα). Σύγχρονη με την Πραγματεία του Guido d' Arezzo είναι και η παλαιότερη σωζόμενη συλλογή *organum*, η **Συλλογή τρόπων του Winchester** (*Winchester Troper*). Περιέχει 164 *organa*, που είναι όμως σημειωμένα σε δυσερμήνευτα «νεύματα» και έτσι δεν μπορούν σήμερα να διαβαστούν με βεβαιότητα.⁷⁶ Η αντιστοίχιση των φωνών παρουσιάζει δυσκολίες. Δεν είναι ακόμη βέβαιο, αν ο *cantus firmus* βρίσκεται στην ψηλότερη ή τη χαμηλότερη φωνή.⁷⁷ Σημαντικό πάντως είναι ότι στην πηγή αυτή, όπως και στις επόμενες, η σημειογραφία που χρησιμοποιείται είναι η εξελιγμένη νευματική (με διαστηματικά νεύματα, ενίοτε και σε γραμμές) και όχι η δασειακή, η οποία, όπως προαναφέραμε, δεν χρησιμοποιήθηκε στην πράξη παρά ελάχιστα. Επομένως, με την εξέλιξη της πολυφωνίας συμβαδίζει και η εξέλιξη της σημειογραφίας, και με-
ταξύ τους δημιουργείται μια σχέση αμφίδρομης αλληλεπίδρασης.

Διαμόρφωση του κλασικού *organum*

Το επόμενο σημαντικό στάδιο της εξέλιξης του *organum* και μαζί μ' αυτό και της πολυφωνίας, είναι η ρυθμική και μελωδική ανεξαρτητοποίηση της συνοδευτικής φωνής (*vox organalis*), η οποία περνάει επάνω από την *vox principalis-cantus firmus*. Γίνεται δηλαδή "*discantus*" και ονομάζεται πλέον έτσι. Συναντάμε επίσης ολοένα και συχνότερα αντίθετη κίνηση, που ενίοτε οδηγεί και σε διασταυρώσεις φωνών.⁷⁸ Τις ριζικές αυτές αλλαγές τις διαπιστώνουμε για πρώτη φορά και πάλι σε παραδείγματα που περιέχονται σε ένα θεωρητικό έργο, το **Σύγγραμμα του Μιλάνου**, περίπου το 1100. Εκεί, μεταξύ των φθόγων που βρίσκονται σε απόσταση πέμπτης ή ογδός από τον *cantus firmus*, αναπτύσσονται στην επάνω φωνή (το *discantus*) ενδιάμεσοι ποικιλιματικοί φθόγγοι – μελίσματα, και μάλιστα

⁷⁶ Άτλας 199

⁷⁷ Παπαθανασίου 65-66

⁷⁸ Βλ. Γιάννου 168 κ.ε. Η αντίθετη κίνηση θα αποτελέσει από τότε βασική αρχή της μετέπειτα αναπτυξης της πολυφωνίας. Βλ. Κώστιος 83, Άτλας 199

σε ελεύθερο ρυθμό. Η ολοένα μεγαλύτερη επέκτασή τους συντελεί ώστε να μετατεθεί σ' αυτά τελικά το κύριο βάρος και η προσοχή του συνθέτη, που μόνο εκεί μπορεί να πάρει πρωτοβουλίες και να εκφράσει το καλλιτεχνικό του αισθητήριο, κι έτσι ο *cantus firmus* να περάσει σε δευτερεύοντα ρόλο (χωρίς όμως ποτέ να εκλείψει). Εκτός αυτών, σε ορισμένα σημεία (ιδίως σε καταλήξεις μουσικών φράσεων) η κινητικότητα του *tenor* αυξάνεται, έτσι ώστε να προκύπτει σχετική ρυθμική αντιστοιχία με την επάνω φωνή.⁷⁹

Σύμφωνα με τα παραπάνω, λοιπόν, τα *organa* του 12ου αιώνα αποτελούνται για πρώτη φορά από δύο δομικά στοιχεία, που ορίζονται από την σχέση που έχει η *vox organalis* (η επάνω φωνή) προς τον *cantus firmus*.

- Σε κάθε νότα του *cantus firmus* αντιστοιχούν πολλές νότες της επάνω φωνής, οι οποίες εκτελούνται με ελεύθερο ρυθμό υπό μορφή μελίσματος (*organum purum* - μέρη με ισοκράτη).⁸⁰
- Σε κάθε νότα του *cantus firmus* αντιστοιχεί μόνο μία ή (συνηθέστερα) δύο ως τρεις συνήθως νότες της επάνω φωνής, δηλ. έχουμε δομή σχεδόν «νότα-προς-νότα» ή «μέλισμα-προς-μέλισμα». Τα σημεία αυτά ονομάζονται «μέρη *discantus*».

Τα μουσικά κομμάτια που απαρτίζουν το ρεπερτόριο που περιέχει όλες αυτές τις καινοτομίες περιέχονται **σε χειρόγραφα** που προέρχονται από το μοναστήρι **St. Martial** της Limoges **στη Νότιο Γαλλία** και στον **Codex Callixtinus** από τον βορειοϊσπανικό χώρο προσκυνήματος **Santiago de Compostella**. Περιέχουν εξελιγμένη νευματική σημειογραφία σε συστήματα τριών ή τεσσάρων γραμμών. Παρόλα αυτά, είναι ακόμη δυσχερής η ακριβής μεταγραφή και αντιστοίχιση των φωνών μεταξύ τους, διότι πολλά είχαν αφεθεί στις γνώσεις και τις συνήθειες της εποχής, που δεν έφτασαν, φυσικά, ως τις μέρες μας.⁸¹

Όλα τα μουσικά δείγματα που περιέχονται στις πηγές αυτές χρονολογούνται από τα τέλη του 11ου ως τις αρχές του 13ου αιώνα. Σ' αυτά παρατηρούμε ότι κάθε νότα του γρηγοριανού *cantus firmus* αντιστοιχεί σε πολλές νότες των άλλων φωνών (μελίσματα), πράγμα που σημαίνει ότι κάθε νότα του, κατά την εκτέλεσή της, είχε αρκετά μεγάλη διάρκεια. Και στα χειρόγραφα αυτά η ακριβής ερμηνεία των νευμάτων και η μεταγραφή των κομματιών παρουσιάζει προβλήματα, ως προς την αντιστοίχιση των φωνών, ιδίως στα μελισματικά τμήματα.

Είναι πιθανότατο ότι ήδη τότε οι μακριές νότες του *cantus firmus* εκτελούνταν κατά κανόνα από (έγχορδα;) όργανα. Οι *cantus firmi* είναι αυτούσια γρηγοριανά μέλη, αλλά συχνά προέρχονται και από τρόπους ή σεκουέντσες. Το κείμενο του *cantus firmus* και η θέση του στη λειτουργία καθορίζει και την αντίστοιχη θέση του *organum* στη λειτουργία. Η περίοδος του St. Martial και του Sandiago de Compostella είναι η τελευταία, κατά την οποία η πρωτοπορία της έντεχνης πολυφωνίας βρίσκεται ακόμα στα Μοναστήρια. Από την αμέσως επόμενη περίοδο, το εποίκεντρο θα μεταφερθεί στις εκκλησίες των πόλεων.⁸²

⁷⁹ Βλ. Handschin 159

⁸⁰ Βλ. Handschin 159. Πρβλ. Flotzinger, Diskantussatz 15

⁸¹ Βλ. αναλυτικότερα Παπαθανασίου 66

⁸² Βλ. 1000 JMG

Επίσης, από την στιγμή που η αρχική συνθετική πρακτική (νότα προς νότα) εγκαταλείφθηκε, άρχισε να γίνεται αισθητή η ανάγκη κάποιας ρυθμικής διευθέτησης των φθόγγων, ώστε να αποκτούν μια σαφή διάρκεια και να εξασφαλίζεται η σωστή συνήχησή τους με τους αντίστοιχους της άλλης φωνής. Έτσι, στην εποχή αυτή, οι σχέσεις μεταξύ των φωνών διαφοροποιούνται, εμφανίζονται οι πρώτες στερεότυπες τελικές ή ενδιάμεσες καταλήξεις (καντέντσες) και τα πρώτα τρίφωνα organa (στον Codex Callixtinus).

Έτσι, στα μέσα του 12ου αιώνα, τρεις αιώνες μετά την πρώτη εμφάνιση της πολυφωνίας στα θεωρητικά συγγράμματα, μια νέα μουσική πραγματικότητα έχει δημιουργηθεί. Το organum της περιόδου αυτής, που περιέχει τα παραπάνω χαρακτηριστικά (μελισματική vox organalis στην ψηλότερη θέση, υποχώρηση της vox principalis - cantus firmus - tenor σε υποδεέστερο ρόλο, προσπάθεια για ρύθμιση της διάρκειας των φωνών, εμφάνιση της τρίτης φωνής κλπ.), ονομάστηκε **κλασικό**.⁸³

Κατά την περίοδο αυτή, αλλά και αργότερα, δείχνει να σταθεροποιείται και η λειτουργική θέση που παίρνουν τα πολυφωνικά λειτουργικά μέλη στο πλαίσιο της τελετουργίας: Τα σημεία στα οποία τοποθετείται συνήθως το organum είναι τα φτωχότερα σε μελίσματα και συντομότερα μέρη που εισάγονταν στην αρχή και στο τέλος του τραγουδιού, δηλ. σε σημεία έμφασης, και εκτελούνται συνήθως σολιστικά. Γενικά η πολυφωνική επεξεργασία νομιμοποιείται λειτουργικά ως προσδίδουσα χαρακτήρα επίσημο, γιορτινό.⁸⁴ Το υπόλοιπα τμήματα των λειτουργικών μελών παραμένουν μονοφωνικά και εκτελούνται από το χορό.

Το θεωρητικό σύγγραμμα που αντιστοιχεί στην περίοδο αυτή της εξέλιξης της πολυφωνίας είναι η **Βατικανή πραγματεία**.

⁸³ Βλ. Άτλας 201

⁸⁴ Κώστιος 80, Epochen der Musgeschichte 21

Η Σχολή της Notre Dame

Γενικά

Το κλασικό organum αντιπροσωπεύεται κυρίως από την Σχολή της Notre Dame, του καλλιτεχνικού κύκλου που είχε συγκεντρωθεί κατά τα τέλη του 12ου αιώνα στον νεότευκτο τότε καθεδρικό ναό του Παρισιού (άρχισε να κτίζεται στα 1163). Εκεί συστηματοποιήθηκαν και κωδικοποιήθηκαν τα επιτεύγματα και οι εξελίξεις που καλλιεργήθηκαν στους προηγούμενους αιώνες σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Κατά τους 12^ο και 13^ο αιώνες, η Γαλλία ήταν η πολυπληθέστερη και συγκριτικά η πιο ανεπτυγμένη χώρα της Ευρώπης. Η γενικότερη πολιτιστική της ανάπτυξη σε σύγκριση με τα υπόλοιπα μεγάλα δυτικοευρωπαϊκά έθνη (Ιταλία, Γερμανία, Ισπανία κλπ.), που ασχολούνταν ακόμη σχεδόν αποκλειστικά με την μονοφωνική μουσική, ήταν πολύ μεγαλύτερη,⁸⁵ πράγμα που αντανακλάται και με την πρώτη μεγάλη κορύφωση στην Ιστορία της πολυφωνικής μουσικής. Η προσφορά της Σχολής της Notre Dame υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες επαναστάσεις στην Ιστορία της Μουσικής. Στα πλαίσιά της, η Πολυφωνία εξελίχθηκε από ένα απλό λειτουργικό κόσμημα, που ήταν μέχρι τότε, σε ανεξάρτητη έντεχνη μουσική με εσωτερική ενότητα και δομή.⁸⁶

Η εμφάνιση της σχολής της Notre Dame σημαίνει ότι η μουσική τέχνη βγαίνει πια από τον κλειστό κύκλο των μοναστηριών, στα οποία καλλιεργείτο μέχρι τότε, και (χωρίς ακόμη να αποδεσμεύεται από την Εκκλησία) επεκτείνεται στις πόλεις. Αυτό έχει και ως αποτέλεσμα, ότι είναι η πρώτη φορά που μαθαίνουμε ονόματα συνθετών, πράγμα που δείχνει ότι ο συνθέτης βγαίνει από το σκοτεινό κι ανώνυμο περιβάλλον των μοναστηριών και είναι έτοιμος ν' αντιμετωπίσει την κοινωνία ως αναγνωρισμένη μουσική και καλλιτεχνική αυθεντία. Αντίστοιχα, το μουσικό ύφος απελευθερώνεται πλέον από την πεπαλαιωμένη αισθητική του Γρηγοριανού μέλους και δημιουργείται μια νέα μουσική γλώσσα.⁸⁷

Με την Σχολή της Notre Dame, η λέξη Organum παύει πια να δηλώνει κάθε είδος πολυφωνικής μουσικής και γίνεται ονομασία ενός συγκεκριμένου είδους. Εκτός από αυτό, καλλιεργείται πολυφωνικά και ένα νέο είδος, ο Conductus. Οι δύο σημαντικότεροι εκπρόσωποι της σχολής της Notre Dame είναι οι Leoninus και Perotinus (magnus), γύρω από τους οποίους είχε συγκεντρωθεί ένας μεγάλος κύκλος μαθητών και οπαδών, περί και λίγο μετά το 1200. Τα ονόματά τους μνημονεύονται στο θεωρητικό έργο άγνωστου συγγραφέα, *De mensuris et discantu*, περ. 1270-1280, γνωστό στους μελετητές με την ονομασία «Ανώνυμος 4».

⁸⁵ Neues Handbuch-2, 219

⁸⁶ Neues Handbuch-2, 239

⁸⁷ Epochen 21

Χειρόγραφα

Το λειτουργικό βιβλίο στο οποίο περιέχονται τα έργα της σχολής της Notre Dame είναι ο *Magnus liber organi de gradali et antiphonario*, το οποίο σώζεται αποσπασματικά σε τέσσερα χειρόγραφα:

- Φλωρεντίας (F), μέσα 13ου
- Wolfenbüttel 1 (W1), μέσα 13ου αι.,
- Wolfenbüttel 2 (W2), τέλη 13ου αι.
- Μαδρίτης (M), τέλος 13ου

Στον *Magnus liber* περιέχονται κυρίως organa, ο cantus firmus των οποίων είναι καθαρές γρηγοριανές λειτουργικές μελωδίες κι όχι τρόποι και σεκουέντσες, όπως μέχρι τότε.

Μορφολογία

Τα organa της σχολής της Notre Dame αποτελούνται από δύο δομικά στοιχεία, που ορίζονται από την σχέση που έχει η vox organalis (η επάνω φωνή) προς τον cantus firmus. Πρόκειται για την ίδια δομή που ήδη συναντήσαμε στη σχολή St. Martial (organum purum - μέρη discantus), αλλά τα «**μέρη discantus**» παίζουν ένα σπουδαίο ρόλο, που είναι και ο πιο ενδιαφέρων ιστορικά: Τοποθετούνται συνήθως στις καταλήξεις των φράσεων, σαν «κλεισίματα» ή «καταλήξεις» (clausulae).

Ο Perotinus συνέθεσε πολλές τέτοιες ανεξάρτητες clausulae, οι οποίες μπορούσαν να εναλλάσσονται μεταξύ τους. Δηλ. ο εκτελεστής μπορούσε σε κάποιο μουσικό κομμάτι να χρησιμοποιεί κάθε φορά διαφορετική κατάληξη: είχε στη διάθεσή του πολλές διαφορετικές εναλλακτικές καταλήξεις. Οι clausulae αυτές ήταν γραμμένες ξεχωριστά στον magnus liber organi, συγκεντρωμένες όλες μαζί στο τέλος σαν ανεξάρτητες συνθέσεις, κι έτσι πολύ γρήγορα αποδεδειγμένα εντελώς και αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία μιας νέας μορφής που θα κυριαρχήσει στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, το **μοτέτο**.

Στα έργα της σχολής της Notre Dame συναντούμε και συστηματική επεξεργασία σε τρίφωνα (και δύο τετράφωνα) organa. Οι επάνω φωνές εκτείνονταν κατά κανόνα σε μακρότατα μελίσματα, που εκτελούνταν σολιστικά,⁸⁸ ενώ ο cantus firmus (= tenor) λόγω των μελισμάτων των επάνω φωνών, εκτείνεται σε φθόγγους που είναι τόσο μακριά, που είναι αδύνατον να τραγουδιούνται από ανθρώπινη φωνή. Έτσι, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα, ότι ο cantus firmus παιζόταν κατά κανόνα από (έγχορδα;) όργανα ή ότι εκτελούνταν από χορωδία ή και τα δύο.⁸⁹

⁸⁸ Epochen 21

⁸⁹ Πρβλ. Epochen 25

tenor.⁹³ Έτσι προέκυπτε μια νέα σύνθεση, της οποίας η μουσική προϋπήρχε, είχε όμως νέο κείμενο, με ό,τι συνεπάγεται αυτό (π.χ. μετατόπιση τονισμένων συλλαβών κλπ).

Ταυτόχρονα όμως προέκυπτε και μια νέα φόρμα, που συνίστατο στην ύπαρξη λειτουργικού tenor, που παιζόταν από μουσικά όργανα και συλλαβικών κατά κύριο λόγο επάνω φωνής ή φωνών, με κείμενο όχι υποχρεωτικά στη λατινική γλώσσα, και πάντως με μεγαλύτερη ρυθμική κινητικότητα από το organum. Η νέα αυτή φόρμα πολύ σύντομα ανεξαρτητοποιήθηκε από τις clausulae κι έτσι άρχισαν να συντίθενται μοτέτα που διατηρούσαν τη φόρμα, αλλά περιείχαν εξαρχής εντελώς νέα μουσική. Στους επόμενους αιώνες, η φόρμα του μοτέτου θα αλλάξει, θα διατηρηθεί όμως η ύπαρξη cantus firmus και ο κατά κανόνα θρησκευτικός χαρακτήρας του.

Η εμφάνιση του μοτέτου σηματοδότησε τη διακοπή της κυριαρχίας της μελισματικής δομής της μουσικής προς όφελος μια πιο πλαστικής, λογικής και κατανοητής διάταξης των συλλαβών του κειμένου και επομένως πιο ζωντανής πολυφωνίας. Πιθανότατα η συλλαβική σε γενικές γραμμές μορφή του μοτέτου να ακολουθήσε τα αισθητικά πρότυπα που ήδη λειτουργούσαν στη μορφή του conductus.⁹⁴

Σημειογραφία

Στη σχολή της Notre Dame έχουμε μια σημαντική εξέλιξη στον τομέα της σημειογραφίας. Οι αλλαγές που σημειώνονται στη σημειογραφία οφείλονται (όπως πάντα) στην εξέλιξη της δομής της μουσικής και στις νέες ανάγκες των συνθετών. Η σχολή της Notre Dame σηματοδοτεί ιστορικά την αρχή της γραπτής σύνθεσης. Η μουσική που γράφεται στην εποχή αυτή δεν είναι δυνατόν ούτε να συντεθεί ούτε να εκτελεσθεί χωρίς σημειογραφία. Η τελευταία είναι αναγκαία τόσο λόγω της πολυπλοκότητας των πολυφωνικών συνηχήσεων που δημιουργούνται (πάντα σε σύγκριση με τα παλαιότερα δεδομένα), όσο και λόγω της ανάγκης για σαφέστερο καθορισμό της διάρκειας και του ρυθμού των φθόγγων.

Το σύστημα της εποχής ονομάζεται «τετράγωνη σημειογραφία» (από το σχήμα των φθογοσήμεων), και προέρχεται από σχηματοποίηση των νευμάτων, και κυρίως των συνηθέστερων, της *virga* και του *punctum*.⁹⁵ Τώρα όμως τα νεύματα, που είναι βεβαίως πάντα πάνω σε γραμμές (τετράγραμμο ή πεντάγραμμο), δηλώνουν σαφές ύψος και, κυρίως, μεταφέρουν μηνύματα διάρκειας και ρυθμού, με βάση το ρυθμικό σύστημα των τρόπων. Έτσι, παρόλο που στο σχήμα θυμίζουν ακόμη τα παλαιότερα νεύματα, παύουν πια να είναι τέτοια και γίνονται φθογγόσημα με τη νεότερη σημασία του όρου. Δηλώνουν δηλαδή τονικό ύψος και όχι κατεύθυνση ή απόσταση μεταξύ δύο τονικών υψών.

⁹³ Παρόλο που, όπως είπαμε, ο tenor εξετελείτο ήδη με όργανα, ωστόσο διατηρούσε στα χειρόγραφα για λόγους παράδοσης, και το κείμενό του, συνήθως μία ή δύο μόνο λέξεις.

⁹⁴ Epochen 24

⁹⁵ Φλώρος (μτφρ) 218

Το ρυθμικό σύστημα των τρόπων

Στη Σχολή της Notre Dame, οι ρυθμικές αξίες δεν συμβολίζονται με μεμονωμένα φθογγόσημα, αλλά με ομάδες φθογγοσήμων που αντιστοιχούν σε ορισμένα ρυθμικά σχήματα.⁹⁶ Τα έργα της σχολής της Notre Dame είναι μουσική ρυθμισμένη. Οι συνθέτες χρησιμοποιούν έξι δεδομένα ρυθμικά σχήματα, αντίστοιχα με αρχαία ελληνικά ποιητικά μέτρα. Κάθε κομμάτι προσαρμόζεται κατά κανόνα σε ένα από αυτά τα ρυθμικά σχήματα, που ονομάζονται τρόποι (modi). Εκτός από πρακτική, φαίνεται πως ήταν και αισθητική ανάγκη της εποχής να ακολουθεί η σύνθεση ένα ενιαίο ρυθμικό σχήμα. Τα ρυθμικά σχήματα της σχολής της Notre Dame υποδηλώνουν επιδράσεις από τη λαϊκή χορευτική μουσική και το τραγούδι στην εκκλησιαστική.⁹⁷ Με το ρυθμικό σύστημα των τρόπων, άλλωστε, δίνεται μια πρώτη ικανοποιητική λύση στο πρόβλημα της αξίας και της διάρκειας των φθογγοσήμων, που είναι απαραίτητη για την πολυφωνία. Για τους ίδιους λόγους μπορούν οι σύγχρονοι μουσικολόγοι να μεταγράψουν με ακρίβεια τη μουσική της εποχής αυτής για πρώτη φορά και επομένως να την μελετήσουν εμπεριστατωμένα στη δομή της.

Η ίδια η μουσική σημειογραφία που χρησιμοποιείται για τη μουσική αυτή, με κάποιο συγκεκριμένο κώδικα, που στηρίζεται στο συνδυασμό διαδοχής των αρχικών *ligaturae* ενός κομματιού, καθώς και των φθογγοσήμων που προηγούνται ή έπονται, καθορίζει κάθε φορά σε ποιον τρόπο (μέτρο-ρυθμικό σχήμα) πρέπει να εκτελεστεί το κομμάτι.

Ρυθμικοί τρόποι της σχολής της Notre Dame

1. **Τροχαίος:** δηλώνεται γραφικά από μια τριπλή λιγκατούρα, που ακολουθείται από μερικές διπλές (3-2-2-2).
2. **Ίαμβος:** δηλώνεται γραφικά από μερικές διπλές λιγκατούρες που διακόπτονται από μια τριπλή (2-2-2-2-3)
3. **Δάκτυλος:** δηλώνεται γραφικά από μια μονή νότα, που ακολουθείται από μερικές τριπλές λιγκατούρες (1-3-3-3)
4. **Ανάπαιστος:** δηλώνεται γραφικά από μερικές τριπλές λιγκατούρες που διακόπτονται από μια μονή νότα (3-3-1)
5. **Σπονδαίος:** δηλώνεται από μια σειρά μονών φθογγοσήμων μακρών *longae* (1-1-1-1) και χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά για τον Tenor
6. **Τρίβραχος:** δηλώνεται από μια διαδοχή μονής βραχείας νότας (*brevis*), που ακολουθείται ακανόνιστα από διπλές, τριπλές ή τετραπλές λιγκατούρες (1-3-4....)

Από τους έξι τρόπους, οι δύο (4ος και 5ος) είναι σπάνιοι είτε εμφανίζονται μόνο στη ρύθμιση του tenor. Επομένως, μόνο οι υπόλοιποι τέσσερις είναι σε σταθερή χρήση (κι ο 6ος μάλιστα είναι σχετικά μεταγενέστερος από τη σχολή της Notre Dame).

⁹⁶ Γιάννου 188

⁹⁷ Epochen 22-23. Έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι τα ρυθμικά αυτά σχήματα προέρχονται από τους ποιητικούς ρυθμούς των τρουβέρων. Βλ. Headington 51.

Τόσο στο σχολή Notre Dame όσο και αργότερα (Ars antiqua), η ρυθμική αξία των φθογγοσήμων δεν είναι εντελώς ανεξάρτητη, αλλά εξαρτάται από τη θέση κάθε φθογγοσήμου μέσα στο μουσικό κείμενο.

Το ρυθμικό σχήμα που θα καθοριστεί από μια δεδομένη διαδοχή φθογγοσήμων δεν αλλάζει μέχρι το τέλος του κομματιού ή τουλάχιστον μιας μεγάλης ενότητας. Όμως δεν είναι υποχρεωτικό να έχουν όλες οι φωνές μιας πολυφωνικής σύνθεσης το ίδιο ρυθμικό σχήμα.

Από τη μελέτη του συστήματος των τρόπων προκύπτει ότι τα έργα της εποχής εκείνης ήταν πάντα σε τρίσημο μέτρο ($3/4$ ή $6/4$, με σημερινή σημειογραφία). Για το λόγο αυτό, το τρίσημο μέτρο εθεωρείτο πλήρες/τέλειο, ενώ το δίσημο ή το τετράσημο ελλιπές/ατελές.

Θεωρητικοί

Joannes de Garlandia (1190-1272), *De mensurabili musica*: Πρώτες περιγραφές τριπλών και τετραπλών organa της Notre Dame και περιγραφή του συστήματος της τροπικής ρυθμικότητας. Επίσης, για πρώτη φορά διαφοροποίηση των διαφωνιών σε τέλειες (οκτάβες), ημιτέλειες (Πέμπτη και τέταρτη) και ατελείς (τρίτες)

Ανώνυμος 4 (περί το 1270-1280, *De mensuris et discantu*: Αναφορά για πρώτη φορά ονομάτων συνθετών.

Ars Antiqua

Η περίοδος από το 1250 ως το 1320 περίπου είναι, σε ότι αφορά στη μορφολογία, μεταβατική και περίοδος διάδοσης των προηγούμενων επιτευγμάτων. Στη διάρκεια της, οι μουσικοί της Ευρώπης αξιοποιούν και εκμεταλλεύονται τα μορφικά επιτεύγματα της σχολής της Notre Dame. Οι καινοτομίες της επικεντρώνονται στο επίπεδο της σημειογραφίας, που είναι και το μεγαλύτερο θεωρητικό επίτευγμα της εποχής. Αναπτύχθηκε η «μετρημένη σημειογραφία» σε αντικατάσταση της μεθόδου των ρυθμικών τρόπων.

Ο όρος **ars antiqua** καθιερώθηκε και υπάρχει μόνο σε αντιδιαστολή προς την **ars nova** (μετά το 1320). Με τον όρο αυτό νοείται ειδικότερα η μετρημένη πολυφωνία στη Βόρειο Γαλλία και ειδικότερα στο Παρίσι κατά την προαναφερθείσα περίοδο.⁹⁸ Η *Ars antiqua* χωρίζεται σε δύο περιόδους. Η αρχαιότερη εκπροσωπείται από τους Franco της Κολωνίας και Adam de la Halle (μέσα 13ου αιώνα), η νεότερη από τον Petrus de Cruce (τέλος του αιώνα-διαφοροποίηση σημειογραφίας).

Μορφές

Το **μοτέτο** εξελίσσεται σε κυρίαρχο είδος εκκλησιαστικής μουσικής του 13ου και του 14ου αιώνα, αλλά συνεχίζει να επιζεί τόσο ως φόρμα όσο και ως τεχνική σύνθεσης και στους 15ο και 16ο αι. Η σειρά και οι ονομασίες των φωνών είναι (από τις χαμηλότερες): Tenor, motetus (duplum), triplum, quadruplum (αν υπάρχει). Η συνηθέστερη μορφή είναι το τρίφωνο μοτέτο. Κατά το τέλος του 13ου αιώνα (εποχή του Petrus de Cruce), η μία ή οι δύο επάνω φωνές αποδεσμεύονται ρυθμικά και το triplum γίνεται κινητικότερο, ενώ ο motetus σχηματίζει μια μέση κατάσταση πάνω από τον δυσκίνητο tenor. Ο tenor (που στην εποχή αυτή ακόμα είναι κατά κανόνα απόσπασμα γρηγοριανού μέλους) εκτελείται σχεδόν αποκλειστικά από όργανα. Αυτό φαίνεται και από τον τρόπο με τον οποίο σημειογραφείται, διότι στα χειρόγραφα δεν υπάρχει κείμενο κάτω από τις νότες του tenor, αλλά μόνο μία λέξη, που δηλώνει ουσιαστικά απλώς την προέλευση του tenor από κάποιο γρηγοριανό μέλος. Με τον τρόπο αυτό σταθεροποιείται μια φόρμα που αποτελείται τόσο από οργανικό όσο και από φωνητικό μέρος. Ο tenor μάλιστα σταδιακά διαμορφώνεται σε επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα,⁹⁹ που, στον επόμενο αιώνα, θα διαμορφώσουν το ισορρυθμικό μοτέτο.

Υπάρχει επίσης και το διπλό (ή τριπλό) μοτέτο, στο οποίο οι επάνω φωνές (triplum - quadruplum) τραγουδούν διαφορετικά κείμενα από τον motetus (καμιά φορά ακόμη και σε διαφορετική γλώσσα).

Ταυτόχρονα, το αντιστικτικό πλέγμα των φωνών γίνεται ολοένα και πολυπλοκότερο, εγκαταλείποντας την τραγουδιστή μελωδικότητα των πρώτων σταδίων της εξέλιξης, όταν τα μοτέτα προέρχονταν από τις εναλλακτικές καταλήξεις (clausulae) της Νοτρ Νταμ. Επίσης πολυπλοκότεροι γίνονται και οι

⁹⁸ Epochen 18

⁹⁹ Άτλας 207

ρυθμοί, ιδίως στις ψηλότερες φωνές, και αποδεσμεύονται από τα στερεότυπα μετρικά σχήματα του παρελθόντος.¹⁰⁰ Για όλους αυτούς τους λόγους, αλλά και για το ότι οι επάνω φωνές του μοτέτου βρίσκονται σε σχετικά ψηλή φωνητική θέση, η εκτέλεση των συνθέσεων αυτών ήταν κατά κανόνα σολιστική, ενώ συχνά οι ενδιάμεσες φωνές αντικαθίσταντο από όργανα.¹⁰¹

Το μοτέτο επίσης περνά και στην **κοσμική μουσική** και γίνεται το πρώτο πολυφωνικό είδος αυτού του τομέα. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο πρώτο αυτό στάδιο, η κοσμική πολυφωνική μουσική είναι γνώρισμα αποκλειστικά των ανώτερων κοινωνικών τάξεων. Αντιθέτως, υποχωρεί ο **conductus**, χωρίς όμως ακόμη να εξαφανιστεί εντελώς. Στις χειρόγραφες πηγές της εποχής παρατηρούμε ακόμη κάποιες καταγραφές παλαιότερων **conductus**, αλλά οι νέες συνθέσεις είναι πλέον σπανιότατες.¹⁰² Πλήρως εξαφανίζεται από το προσκήνιο η παλιότερη μορφή της πολυφωνίας, που με τη Σχολή της Νοτρ Νταμ έφτασε στην κορύφωσή της, το **Organum**.

Υπάρχει ακόμη και το **μοτέτο-κοντούκτους**, όπου όλες οι φωνές έχουν το ίδιο κείμενο και ρυθμική αντιστοιχία στην εκφορά του κειμένου (δηλ. όλες οι συλλαβές του κειμένου προφέρονται ταυτόχρονα σε όλες τις φωνές, είτε πρόκειται για συλλαβική είτε για μελισματική εκφορά).¹⁰³ Ο **tenor** όμως προέρχεται από το γρηγοριανό μέλος και είναι μέλισμα χωρίς κείμενο.

Αργότερα εμφανίζονται νέα είδη **τραγουδιού**, που ξεκινούν από τον **conductus** και μεταφέρουν την κύρια φωνή ψηλότερα (στη μεσαία ή στην επάνω φωνή) και περιέχουν ενίοτε και συνηγήσεις τρίτης ή έκτης (Adam de la Halle) και αλλοιώσεις (για τις τελευταίες χρησιμοποιείται ο όρος *musica ficta*, δηλ. μουσική εξωπραγματική, της φαντασίας!). Επίσης, πολλές φορές ως **duplum** ή **triplum** του μοτέτου εμφανίζονται γνωστές κι αγαπητές **μελωδίες «της μόδας» των τρουβέρων**. Τέλος, ως αναφερθεί και η τεχνική **hoquetus** (λόξυγγας). Σύμφωνα μ' αυτήν, μια μελωδία διασπάται νότα-νότα ή φράση-φράση σε δύο φωνές και κάθε φωνή τραγουδά εναλλάξ ένα μέρος αυτής της μελωδίας. Όταν η μια φωνή έχει νότα, η άλλη έχει παύση. Σε μια σύνθεση με περισσότερες φωνές, μόνο οι δύο μπορεί να έχουν την τεχνική **hoquetus**, η οποία χρησιμοποιείται σε σημαντικά εκφραστικά σημεία των συνθέσεων. Είναι τεχνική που υπάρχει και στην Notre Dame.

Σημειογραφία

Η μεγαλύτερη διαφοροποίηση της *ars antiqua* από τη Σχολή της Notre Dame υλοποιείται στον τομέα της σημειογραφίας, που καλείται να αντιμετωπίσει μεγαλύτερες απαιτήσεις στον τομέα του ρυθμού από ότι στη σχολή της Notre Dame. Οι ρυθμικοί τρόποι της Notre Dame αρχικά εξακολουθούν να υπάρχουν, εκφράζονται όμως τώρα όχι από το συνδυασμό των *ligaturae*, αλλά από αυθύπαρκτα φθογγόσημα, που το καθένα περιέχει κάποια αξία ή διάρκεια η οποία δηλώνεται με σαφήνεια. Σιγά σιγά, οι στερεότυποι ρυθμικοί τρόποι εγκαταλείπονται για να δώσουν τη θέση τους σε μια μεγαλύτερη ρυθμική

¹⁰⁰ Neues Handbuch 2, 288, Άτλας 207

¹⁰¹ Epochen 25

¹⁰² Epochen 35 κ.ε.

¹⁰³ Neues Handbuch 2, 272

ποικιλία, που μπορεί τώρα να καταγραφεί και να υλοποιηθεί με τη βοήθεια της σημειογραφίας.¹⁰⁴ Έτσι έχουμε τη γέννηση της **μετρημένης σημειογραφίας** (Mensuralnotation, mensural notation),¹⁰⁵ όπου κάθε φθογγόσημο έχει καθορισμένη αξία και είναι γραφική παράσταση της ρυθμικής αξίας κάθε φθόγγου (περί το 1250).¹⁰⁶ Η νέα αυτή σημειογραφία είναι αναγκαία λόγω των νέων απαιτήσεων που έχουν προκύψει στη μουσική σύνθεση, δηλ. της μεγαλύτερης ρυθμικής ποικιλίας και της ανεξαρτησίας που απαιτείται από οποιαδήποτε στερεότυπα ρυθμικά ή μετρικά σχήματα, και που με τη σειρά της προκαλεί υφολογικό εμπλουτισμό της μουσικής.

Οι αξίες που χρησιμοποιούνται είναι οι: maxima, longa, brevis, semibrevis, minima (semiminima). Μπορούν να υποδιαιρούνται σε τρεις μικρότερες (τέλεια διαίρεση, perfecta) ή σε δύο μικρότερες (ατελής διαίρεση, imperfecta). Στην τέλεια (τριμερή) διαίρεση, μία longa έχει 3 breves, μια brevis 3 semibreves κ.ο.κ. Κύρια μονάδα μέτρησης είναι η brevis, που λογίζεται ως φορέας του ελάχιστου χρόνου μέτρησης, του tempus. Το tempus της ars antiqua είναι πολύ πιο αργό σε σύγκριση με τη Notre Dame, πράγμα που οφείλεται στη μελισματική υφή των υψηλότερων φωνών στις συνθέσεις.

Οι αξίες της περιόδου αυτής, ωστόσο, δεν λειτουργούν πάντα με τον ίδιο τρόπο, αφού η πραγματική τους φυσιογνωμία καθορίζεται πάντα από τις νότες που προηγούνται ή έπονται, δηλαδή από τη θέση ενός φθογγόσημου ως προς άλλα και από τη διαδοχή του.¹⁰⁷ Π.χ.: Μια longa πριν από μια longa είναι πάντα τέλεια (αντιστοιχεί δηλ. σε τρεις breves της άλλης φωνής). Αν μαζί με τη longa εμφανίζεται μια brevis, τότε αυτή αφαιρείται από τη longa, δηλ. κάνει τη longa **ατελή**. Αν ανάμεσα από 2 longae βρίσκονται 2 breves, η 1η brevis παραμένει αναλλοίωτη, ενώ η 2η διπλασιάζεται (alteratio - αλλοίωση). Αν υπάρχουν περισσότερες από 3 breves μεταξύ 2 longae, τότε χρησιμοποιείται ατέλεια και αλλοίωση (imperfectio, alteratio), κ.ο.κ.¹⁰⁸

Κατά την **πρώτη περίοδο της ars antiqua** (πριν το 1280 -αντιπροσωπεύεται από τον θεωρητικό **Franco της Κολωνίας**), η διαίρεση των αξιών είναι τριμερής, αργότερα εμφανίζεται και ο διμερής, που όμως θεωρείται ατελής (perfectio, imperfectio). Κατά το σύστημα του Franco, η brevis είναι η μικρότερη αξία που επιτρέπεται να φέρει μια συλλαβή του κειμένου (προς το τέλος της περιόδου αυτού αλλάζει). Οι μικρότερες αξίες δεν μπορούν να φέρουν μια ολόκληρη συλλαβή μόνες τους, μπορούν να το κάνουν μόνο καθ' ομάδες δύο ή τριών, αντικαθιστώντας μια brevis. Οι λιγκατούρες χρησιμοποιούνται επίσης, αλλά μόνο για δεμένους φθόγγους (δηλ. αντιστοιχούν κάθε μια σε μια μόνο συλλαβή).

Η **δεύτερη περίοδος της ars antiqua** διαφοροποιείται από την πρώτη κυρίως λόγω της εξέλιξης της σημειογραφίας από τον **Petrus de Cruce**. Οι αλλαγές αναφέρονται στην αλλαγή της υποδιαιρέσης της brevis σε semibreves. Οι 2-3 υποδιαιρέσεις της brevis που υπήρχαν, τώρα μπορεί να γίνουν μέχρι και 9, χωρίς όμως να επιμηκυνθεί η διάρκεια. Επομένως έχουμε τρίηχα, τετράηχα, πεντάηχα

¹⁰⁴ Neues Handbuch 2, 288

¹⁰⁵ Epochen 30

¹⁰⁶ Γιάννου 193

¹⁰⁷ Epochen 39

¹⁰⁸ Άτλας 211

κλπ. Πάντως, στο σύστημα του Petrus η χρονική αγωγή της semibrevis γίνεται πιο αργή, διότι τώρα η semibrevis μπορεί να γίνει φορέας συλλαβής,¹⁰⁹ και επομένως επιβραδύνεται και το tempus.¹¹⁰ Ο Petrus εισάγει κουκίδες διαίρεσης που ξεχωρίζουν τις ομάδες των πολλαπλών semibreves μεταξύ τους και λέγονται puncta. Μια κουκίδα διαίρεσης (punctum divisionis) που χωρίζει 2 breves εμποδίζει την αλλοίωση (alteratio). Το punctum perfectionis μετά από μια longa αποκλείει την ατέλεια (imperfectio).¹¹¹ Οι κουκίδες αυτές θα χρησιμοποιηθούν αργότερα από τους συνθέτες του ιταλικού Trecento (βλ. παρακάτω).¹¹² Στις συνθέσεις της περιόδου αυτής, το triplum είναι ιδιαίτερα κινητικό, ο motetus μελισματικός και ο tenor αποτελείται από μακρές βασιικές νότες.

Θεωρητικοί

Franco της Κολωνίας (περίπου 1280) *Ars cantus mensurabilis*: Πρώτη πλήρης παρουσίαση του συστήματος της μετρικής σημειογραφίας. Αποφασιστική επιρροή στην ανάπτυξη της σημειογραφίας.

Hieronymus de Moravia (ca 1250-1304), *Tractatus de musica*: Συμπίλημα θεωρητικών έργων από τον Βοήθιο μέχρι τους σύγχρονους του που περιέχει και πολλά αποσπάσματα συνθέσεων ως παραδείγματα.

Petrus de Cruce (περ. 1290) *Πραγματεία περί της μετρημένης μουσικής*: Επέκταση της σημειογραφίας του Franco. Σώζεται αποσπασματικά.

Joannes de Groceo (περ. 1300), *Ars musicae*: Χωρισμός της μουσικής και αντιπαραβολή της μουσικής του όχλου και μουσικής μετρημένης (συντεθειμένης με κανόνες). Εκφράζει την άποψη ότι ορισμένα μουσικά είδη ταιριάζουν σε ορισμένες κατηγορίες και τάξεις ανθρώπων και ότι η πολυφωνική μουσική προσιδιάζει στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Επίσης, ότι ορισμένα φωνητικά είδη μπορούν να παίζουντα και από όργανα.

Ιάκωβος της Λιέγης. (περ. 1330) *Speculum musicae*: Το θεωρητικό σύγγραμμα που κατεξοχήν αναφέρεται στην *ars antiqua*. Είναι το εκτενέστερο θεωρητικό σύγγραμμα του Μεσαίωνα, αλλά γράφτηκε αρκετά μετά από την εποχή στην οποία αναφέρεται.

Πηγές - χειρόγραφα

Κώδιξ Μοντεπελλιέ (περ. 1270-1300): Βασική πηγή για το μοτέτο της *ars antiqua*. Περιέχει επίσης και ολιγάριθμα organa της Notre Dame. Εμφανίζει μαύρη μετρημένη σημειογραφία και τα ονόματα των Adam de la Halle και Petrus de Cruce.

Κώδιξ Βαμβέργης (περ. 1300): 100 μοτέτα της *ars antiqua* και ορισμένοι hoqueti που πρέπει να ήταν οργανικοί.

¹⁰⁹ Άτλας 209

¹¹⁰ Neues Handbuch 2 289.

¹¹¹ Άτλας 211

¹¹² Epochen 31

Κώδιξ Λας Χουέλγας (περ. 1300-1325): Περιέχει κομμάτια τόσο της Notre Dame όσο και της ars antiqua.

Στις πηγές της ars antiqua, τα μοτέτα είναι σημειωμένα όχι σε παρτιτούρα (όπως παλιότερα) αλλά σε «πάρτες». Σε κάθε σελίδα τοποθετείται αριστερά το triplum, δεξιά ο motetus και από κάτω ο tenor.

Ars nova

Ο χαρακτηρισμός *Ars nova* ανήκει στον Philippe de Vitry (1291-1361), που, το 1320, εξέδωσε μια μουσικοθεωρητική πραγματεία με το ίδιο όνομα. Ο Βιτρύ χρησιμοποιούσε τον όρο κυρίως σε σχέση με αλλαγές και τροποποιήσεις στην μετρική σημειογραφία της προηγούμενης περιόδου. Αλλά οι σύγχρονοί του γρήγορα κατάλαβαν ότι η μουσική του 14ου αιώνα ανήκε πράγματι σε ένα νέο ύφος, κι έτσι υιοθέτησαν αμέσως τον όρο και τον χρησιμοποίησαν.

Το νέο αυτό ύφος και η νέα λειτουργία της μουσικής δεν είναι ασύνδετα από τις απαρχές μιας νέας κοσμοαντίληψης που κυριαρχεί γενικότερα στον ευρωπαϊκό πολιτισμό του 14^{ου} αιώνα: σε σημείο που πολλοί να τοποθετούν την έναρξη της Αναγέννησης στην περίοδο αυτή (και για πολλές άλλες τέχνες αυτό πράγματι ισχύει). Με λίγα λόγια, στον αιώνα αυτό συντελείται μια δραστική μείωση της δύναμης και της επιρροής της θρησκείας στις ψυχές και το πνεύμα των ανθρώπων,¹¹³ καθώς και ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ Σκέψης και Πίστης, που οφείλεται κυρίως στη δράση του μεγάλου φιλοσόφου, Θωμά του Ακινάτη.¹¹⁴ Η Πίστη δεν στέκεται πλέον εμπόδιο στη σκέψη των ανθρώπων. Γι' αυτό και οι πλέον συντηρητικές δυνάμεις της Εκκλησίας στράφηκαν εναντίον της νέας μουσικής τέχνης.

Η μείωση της επιρροής της εκκλησίας αντανακλάται και στα πολιτικά πράγματα της ηπείρου, όπου έχουμε την υποταγή του Πάπα στην εξουσία των κοσμικών αρχόντων (βασιλέων, ηγεμόνων). Κάτι τέτοιο ήταν αδιανόητο για της παλιότερες εποχές, όπου η κυριαρχία του Πάπα και της εκκλησίας γενικότερα ήταν καθοριστική και για την κοσμική εξουσία. Η ριζική αυτή αλλαγή εκφράζεται και υλοποιείται με την μεταφορά και αιχμαλωσία της παπικής έδρας στην γαλλική πόλη Αβινιόν για το μεγαλύτερο μέρος του 14^{ου} αιώνα (1309-1377). Στην πόλη αυτή, ο άλλοτε πανίσχυρος Πάπας ήταν και λειτουργούσε ως υποχείριο του Φράγκου βασιλέα και της ισχυρής κοινωνικά αστικής τάξης που τον περιστοίχιζε.

Η αυγή αυτή ενός νέου τρόπου σκέψης των ανθρώπων και η απαλλαγή από τον εναγκαλισμό της εκκλησίας φαίνεται και στη μουσική δημιουργία, όπου έχουμε σημαντικότερη ενίσχυση της κοσμικής πολυφωνικής μουσικής σε βάρος της πρωτοκαθεδρίας της εκκλησιαστικής. Πρόκειται για την πρώτη φορά που η κοσμική μουσική, που μέχρι τότε ήταν κατά κύριο λόγο μονοφωνική (ιπποτικό τραγούδι των τροβαδούρων και των τρουβέρων, οργανική μουσική για τις λαϊκές συναθροίσεις κλπ), εισέρχεται στην περιοχή της έντεχνης πολυφωνίας, που μέχρι τότε ήταν σχεδόν αποκλειστικό προνόμιο της θρησκευτικής μουσικής. Το ότι μάλιστα οι ίδιοι συνθέτες (όπως ο σημαντικότερος του αιώνα, ο Guillaume de Machaut) συνέθεταν και κοσμική και εκκλησιαστική μουσική, δείχνει την ισοτιμία στον κοινωνικό ρόλο και των δύο. Η μουσική χρησιμεύει για την πολιτιστική παιδεία των ανθρώπων για να γίνουν και καλοί πολίτες και καλοί χριστιανοί.¹¹⁵

Τα κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής στην περίοδο της *ars nova* είναι:

¹¹³ Βλ. Headington 72 κ.ε.

¹¹⁴ Neues Handbuch 2, 335

¹¹⁵ Neues Handbuch 2, 351

- Η εξέλιξη της μετρικής σημειογραφίας με την κανονική και ισότιμη εισαγωγή διμερών αξιών (και όχι με υπεροχή των τριμερών).
- Η νεότερη μετρική σημειογραφία, της *ars nova*, που είναι μια εξέλιξη εκείνης της *ars antiqua* αποδίδει με ακρίβεια τις ρυθμικές σχέσεις στη μουσική, και μάλιστα με τρόπο ανεξάρτητο από τη ρυθμική διάρθρωση του ποιητικού κειμένου.
- Η μεγάλη ανάπτυξη της κοσμικής μουσικής σε σημείο που να αναχθεί σε ισότιμο εταίρο της εκκλησιαστικής, καθώς και η αυτονομία και ισοτιμία των μουσικών μορφών που προκύπτει από αυτό.¹¹⁶
- Η σχεδόν πλήρης εξαφάνιση της μονοφωνικής μουσικής υπέρ της πολυφωνικής.
- Ωστόσο, όταν η μονοφωνική μουσική καλλιεργείται, αυτό γίνεται με εξίσου σοβαρό και προσεκτικό τρόπο, όσο και η πολυφωνική, και από τους ίδιους τους συνθέτες, που δεν θεωρούν κάτι τέτοιο καθόλου υποτιμητικό. Έτσι, η απλούστερη μορφή και δομή εμπνέει την πολυπλοκότερη, την πολυφωνική.¹¹⁷
- Η ανεξαρτητοποίηση της μουσικής από τις δυνάμεις που καθόριζαν της εξέλιξή της μέχρι τώρα (κυρίως εκκλησία, μοναστήρια).
- Η εμφάνιση νέων μορφών όπως το ισορυθμικό μοτέτο και η λειτουργία για την εκκλησιαστική, αλλά και οι φόρμες *Ballade*, *Rondeau*, *Virelai* για την κοσμική μουσική.
- Η ιδιαίτερη σημασία και σεβασμός που αποδίδεται για πρώτη φορά στον συνθέτη ως καλλιτεχνική προσωπικότητα ανεξάρτητη και αυτενεργή (συνηθέστατα ήταν ο ίδιος και ποιητής των κειμένων που χρησιμοποιούσε στις κοσμικές συνθέσεις του),¹¹⁸ αλλά και η μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και ανεξαρτησία με την οποία ο ίδιος ο συνθέτης αντιλαμβάνεται το ρόλο του.¹¹⁹
- Σε μουσικό επίπεδο, η χαλάρωση των κανόνων που διείπαν τη σύνθεση και η εμφάνιση νέων φωνών που εξαρτιόνταν από τον *tenor*, του *contratenor* (*altus-bassus*). Η νέα αυτή φωνή πρωτοεμφανίζεται στην μουσική δομή της καντιλένας (βλ. παρακάτω). Απαντά και στο μοτέτο, αλλά τότε ο *contratenor* παίρνει τη θέση (=το όνομα) μιας άλλης ήδη υπάρχουσας φωνής, π.χ. του *motetus*.
- Εμφάνιση του πρώτου γραπτού δείγματος **οργανικής μουσικής**. Σε ταμπουλατούρα (ειδική σημειογραφία που σημειώνει όχι τις νότες, αλλά τις θέσεις των δακτύλων επάνω στο όργανο) απεικονίζονται μεταγραφές φωνητικών κομματιών για πληκτροφόρο όργανο.

¹¹⁶ Epochen 60-61

¹¹⁷ Neues Handbuch 2, 341, 351

¹¹⁸ Epochen 28

¹¹⁹ Neues Handbuch 2, 341

Η Πολυφωνική Λειτουργία

Η τελετουργική δομή της δυτικοευρωπαϊκής λειτουργίας (όπως σε μεγάλο βαθμό και της ανατολικής ορθόδοξης) περιλαμβάνει πολλά μουσικά μέρη, τα οποία χωρίζονται, όπως έχουμε προαναφέρει, σε *proprium* (τα μέρη εκείνα που αλλάζουν ανάλογα με την γιορτή) και σε *ordinarium* (τα πέντε σταθερά μέρη: *kyrie*, *gloria*, *credo*, *sanctus*, *agnus dei*). Η εξέτασή μας αφορά κυρίως στο δεύτερο, δηλ τα πέντε σταθερά μέρη της λειτουργίας.

Ήδη από την πρώτη πολυφωνία έχουμε δείγματα πολυφωνικών συνθέσεων πάνω στο στερεότυπο κείμενο της λειτουργίας, κάθε φορά ανάλογα με τη συνθετική τεχνική της εποχής. Στον 14ο αιώνα εμφανίζεται για πρώτη φορά η αντιμετώπιση καθενός από τα πέντε μέρη του *ordinarium* ξεχωριστά, ως μεμονωμένες συνθέσεις που εντάσσονται στη λειτουργική διαδικασία.¹²⁰ Αργότερα, μέσα στην ίδια περίοδο, τα πέντε μέρη του *ordinarium* θα αντιμετωπιστούν από τους συνθέτες ως συνολική ενότητα και η μελοποίησή τους ως μια ολοκληρωμένη σύνθεση. Οι πρώτες κυκλικές συνθέσεις είναι ανώνυμες και σώζονται σε χειρόγραφα ως κύκλοι λειτουργίας, χωρίς να ξέρουμε αν πράγματι προέρχονται και τα πέντε μέρη από το χέρι ενός συνθέτη. Οι τρεις ανώνυμοι κύκλοι πολυφωνικής λειτουργίας που μας διασώζονται από τον 14ο αιώνα είναι οι Λειτουργίες της Τουρνέ (1300), της Τουλούζης και της Μπεζανσόν. Η πρώτη λειτουργία που βεβαιωμένα συντέθηκε εξ ολοκλήρου από ένα συνθέτη, είναι η λειτουργία του Γκιγιώμ ντε Μασώ (1364- στέψη Καρόλου του Ε'. Guillaume de Machaut, περ. 1300-1377).

Η λειτουργία είναι περισσότερο μια μουσική δομή (που εξαρτάται από το λειτουργικό κείμενο του *ordinarium*) και λιγότερο μια τεχνική σύνθεσης. Στη μακραίωνη ιστορία της μελοποίησης της λειτουργίας, δεν υπήρξε ποτέ μια τεχνική σύνθεσης λειτουργίας, αλλά οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν τεχνικές και αισθητικές αντιλήψεις που ταίριαζαν στις διαφορετικές εποχές. Στη σύνθεση των πολυφωνικών λειτουργιών του 14^{ου} αι., επομένως, ακολουθούνται οι συνθετικές δομές της εποχής: άλλοτε τεχνική μοτέτου (δηλ. πολυφωνικό με *cantus firmus*, χωρίς όμως ισορυθμία, κατ' εξοχήν στο *Kyrie*), άλλοτε καντιλένας,¹²¹ και άλλοτε σύνθεση χωρίς *cantus firmus*, δηλ. σαν *conductus*, με υφή νότα προς νότα (συγχορδιακή δομή).¹²² Στην Ιταλία, αντίστοιχα, ακολουθούνται οι εκεί εν χρήσει τεχνικές. Ο *cantus firmus* των λειτουργιών κατά την εποχή αυτή είναι κατά κανόνα κάποιο λειτουργικό μέλος. Στη λειτουργία του Machaut, τα μέρη *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus* έχουν συντεθεί με τεχνική μοτέτου, τα *Gloria* και *Credo* με τεχνική καντιλένας.

¹²⁰ Epochen 70

¹²¹ Έτσι ονομάζεται η συνθετική δομή που χρησιμοποιήθηκε στις κοσμικές συνθέσεις. βλ. παρακάτω – η λειτουργία αυτή ονομάστηκε και "Λειτουργία-Μπαλάντα". Στην Ιταλία, έχουμε λειτουργίες σε τεχνική μαδριγαλιού ή *caccia*. Βλ. Epochen 70

¹²² Άτλας 219, Epochen 70

Το ισορυθμικό μοτέτο

Το μοτέτο είναι το κύριο είδος θρησκευτικής αλλά όχι απαραίτητα λειτουργικά εξαρτημένης μουσικής της *ars nova*. Ακούγεται όχι μόνο στην εκκλησία, κατά τη διάρκεια μιας θρησκευτικής τελετής, αλλά και σε γιορτές και επίσημες εκδηλώσεις και απευθύνεται στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και τους καλλιεργημένους φιλόμους της εποχής. Κυρίαρχη μορφή για τον 14ο αιώνα είναι το ισορυθμικό διπλό μοτέτο με τρεις φωνές (*tenor, motetus, triplum*) και δύο κείμενα. Το μοτέτο αυτό, εκτός από θρησκευτικό, μπορεί συνηθέστατα να είναι και κοσμικό και να βασίζεται στη γαλλική ή σε συνδυασμό εκείνης με τη λατινική γλώσσα.

Η συνθετική τεχνική του ισορυθμικού μοτέτου είναι περίπου η εξής: Ο *tenor*, που προέρχεται συνήθως ακόμη από το γρηγοριανό μέλος (αλλά ενίοτε και από κοσμικά τραγούδια), κρατάει μόνο τις νότες της μελωδίας του, απογυμνώνεται όμως από τον δικό του ρυθμό και ρυθμίζεται με βάση ένα νέο και συγκεκριμένο κάθε φορά ρυθμικό σχήμα, το οποίο εκτείνεται σε ένα συνήθως μικρό αριθμό από νότες. Το ρυθμικό αυτό σχήμα (που είναι συντομότερο από τη μελωδία του *cantus firmus*) λέγεται *talea* (= τμήμα, περίοδος) και επαναλαμβάνεται διαρκώς, ρυθμίζοντας ολόκληρη τη μελωδία του *cantus firmus*.¹²³ Έτσι συναντούμε τον *tenor* ενός ισορυθμικού μοτέτου να εικονίζεται καθαρά στα χειρόγραφα της εποχής με την επανάληψη της ίδιας σταθερής διαδοχής αξιών, παρόλο που βέβαια τα τονικά ύψη διαφέρουν σε κάθε επανάληψη. Η ισορυθμία στον *Tenor* απαντά ενίοτε ήδη στη Σχολή της *Notre Dame*, πριν τη δημιουργία της φόρμας του μοτέτου, στις εναλλακτικές καταλήξεις που οδήγησαν στη δημιουργία του μοτέτου.¹²⁴ Συνχότερα ακόμη απαντά στην *Ars antiqua*.

Η ισορυθμία μπορεί να προσφέρει και άλλες τεχνικές, όπως π.χ. η αντίστροφη τοποθέτηση των ρυθμικών περιόδων, ώστε να προσφερθεί ποικιλία στην σύνθεση. Άλλες μέθοδοι είναι η επιμήκυνση ή επιβράχυνση (με αναλογική μεγέθυνση ή σμίκρυνση των αξιών, π.χ. η αντικατάσταση των *breves* από *semibreves*), η μετατροπή από τριμερή σε διμερή διαίρεση όλων ή μερικών αξιών ή αντίστροφα (σημειώνονται στα χειρόγραφα ως κόκκινες νότες – *color, colorismus*), με αλλαγή των μετρικών ενδείξεων, με τεχνικές κανόνα κλπ.¹²⁵

Εκτός από αυτή την τεχνική, υπάρχει και η περίπτωση, να επαναληφθούν κάποτε όχι μόνο ρυθμικά σχήματα, αλλά και μελωδικά αποσπάσματα του (ή και ολόκληρος ο *tenor*). Η μελωδική αυτή επανάληψη ονομάζεται επίσης *color*.¹²⁶ *Color* και *talea* μπορούν (σπανίως) και να συμπίπτουν, αλλά αυτό συνήθως δεν συμβαίνει στον *Tenor*. Στην *ars nova* συχνότατα η ισορυθμία περνάει και στις επάνω φωνές, που αποκτούν το δικό τους ανεξάρτητο ρυθμικό μοτίβο (μια διαφορετική *talea* με άλλες ρυθμικές αξίες).¹²⁷ Επίσης, μπορεί να έχουμε και μελωδική επανάληψη στις επάνω φωνές (*Color*, δηλ. μια επαναλαμβανόμενη μελωδία). Η ισορυθμία των επάνω φωνών πάντως δεν τηρείται πάντα με την ίδια

¹²³ Βλ. Riemann, *Musiklexikon* s.v. *Talea*

¹²⁴ Άτλας 129

¹²⁵ *Epochen der Musikgeschichte* 56

¹²⁶ Εδώ έχουμε τη δεύτερη από τις σημασίες αυτής της λέξης (βλ. Riemann, *Musiklexikon*). Πρβλ. *Epochen* 55 κ.ε.

¹²⁷ Άτλας 217

αυστηρότητα, και μπορεί κανείς εκεί να μιλήσει συχνότερα για ισορυθμικά επεισόδια, παρά για πλήρη ισορυθμική δομή.¹²⁸ Στο τέλος των μοτέτων, η σε σημεία μουσικών και νοηματικών τομών, χρησιμοποιείται συχνά η τεχνική *hoquetus*, που έχουμε συναντήσει στην *ars antiqua*. Το ισορυθμικό μοτέτο, τέλος, θα επιβώσει για λίγο και στην επόμενη περίοδο, όπου έχουμε δείγματα σε συνθέσεις του Guillaume Dufay.¹²⁹

Απλούστερο από το ισορρυθμικό, είναι το ισοπεριοδικό μοτέτο, όπου οι *taleae* έχουν μεταξύ τους ίση συνολική διάρκεια, αλλά δεν επαναλαμβάνονται επακριβώς τα ρυθμικά σχήματα.

Τη εποχή αυτή επίσης, εισάγεται συχνά μια πρόσθετη φωνή, που βαίνει παράλληλα προς τον *tenor* ως προς την κινητικότητα και την ισορυθμική δομή του. Η φωνή αυτή είναι άλλοτε ψηλότερη και άλλοτε χαμηλότερη από τον *tenor* και ονομάζεται *contratenor*.¹³⁰ Ο όρος συνοδεύεται συνήθως από τα επίθετα *altus* (= ψηλός) ή *bassus* (=χαμηλός). Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι από αυτές τις ονομασίες θα προέλθουν αργότερα οι γνωστές ονομασίες των φωνών της χορωδίας).

Η τεχνική εκτέλεσης του μοτέτου είναι παρόμοια με εκείνη της *Ars Antiqua*, δηλαδή μια μείξη σολιστικών φωνητικών και οργανικών φωνών. Τώρα όμως προστίθενται συχνά και παιδικές φωνές.¹³¹

Color και Colorismus (πρώτη σημασία): Στην *Ars nova* και μέχρι τον 17ο αιώνα σημαίνει νότες με διαφορετικό χρώμα από το σύνηθες (π.χ. κόκκινες μεταξύ μαύρων, μαύρες μεταξύ λευκών κλπ). Στην *Ars nova* έχουμε συνήθως κόκκινες νότες ανάμεσα στην πλειοψηφία των μαύρων. Κατά την χρήση *color*, έχουμε προσωρινές αλλαγές μέτρου (*mensura*),¹³² δηλ. αλλάζει το *tempus* ή/και η *prolatio*, και διαφοροποιείται η διαίρεση των αξιών. Αν δηλαδή στις μαύρες νότες έχουμε *tempus perfectum* - *prolatio major* (δηλ. τριμερή διαίρεση και στα δύο), τότε οι κόκκινες θα σημαίνουν διμερή διαίρεση και αντίστροφα.¹³³

Color (δεύτερη σημασία): Κατά το πρότυπο της ρητορικής, *color* σημαίνει διακόσμηση, και ειδικότερα την επανάληψη ενός μελωδικού αποσπάσματος στην ίδια ή σε μια άλλη φωνή. Στην *Ars nova*, καταλήγει να σημαίνει ένα επαναλαμβανόμενο μελωδικό απόσπασμα (όπου τα φθογγόσημα λαμβάνονται μόνο κατά το ύψος τους, ενώ οι αξίες και επομένως ο ρυθμός δεν έχει σημασία – δηλαδή η στην επανάληψη του αποσπάσματος οι νότες μπορεί να έχουν εντελώς διαφορετικές αξίες).¹³⁴

¹²⁸ Neues Handbuch 2, 359

¹²⁹ Άτλας 129

¹³⁰ Προβλ. Epochen 55 κ.ε.

¹³¹ Epochen 51

¹³² Βλ. Άτλας 215

¹³³ Βλ. Riemann, Musiklexikon, s.v. Color (1)

¹³⁴ Βλ. Riemann, Musiklexikon, s.v. Color (2)

Οι κοσμικές φόρμες

Φέρουν τα ονόματα **Ballade**, **Rondeau**, **Virelai** και είναι στροφικές ποιητικές φόρμες, που έχουν το κοινό στοιχείο του **ρεφραίν**. Και οι τρεις έχουν προϋπάρξει ως φόρμες μονοφωνικής μουσικής, πριν περάσουν στην έντεχνη πολυφωνία. Μουσικά σχηματίζουν ένα είδος (συνήθως τρίφωνη σύνθεση) που χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη μιας υψηλότερης μελωδικής φωνής που εκτελείται από τραγουδιστή και μία έως τρεις, αλλά συνήθως δύο οργανικές φωνές στη μεσαία και την κάτω θέση. Ο τρόπος αυτός σύνθεσης (συνθετική δομή) επικράτησε να ονομάζεται «**Καντιλένα**».¹³⁵ Στα είδη της καντιλένας, τόσο η κύρια φωνή, που βρίσκεται επάνω, όσο και οι συνοδευτικές οργανικές φωνές είναι πρωτότυπη σύνθεση του συνθέτη. Δεν υπάρχει δηλαδή *cantus firmus*. Οι συνθέσεις σε δομή καντιλένας είναι κατά κανόνα τρίφωνες (μία φωνητική και δύο οργανικές συνοδευτικές φωνές), υπάρχουν και αρκετά δείγματα δίφωνων ή τετράφωνων συνθέσεων. Η επάνω φωνή αναπτύσσει ένα εκφραστικό ύφος με μικρά και μεγαλύτερα μελίσματα, εμφατικές παύσεις, παρεστιγμένους ρυθμούς και συγκοπές. Σ' αυτό αντιστοιχεί μια κάποια χαλαρότητα των συνοδευτικών φωνών, που χαρακτηρίζεται από οξύνσεις του προσαγωγέα και ενίοτε παρίεργες συνηχήσεις με χρήση χρωματικότητας (*musica ficta* ή *musica falsa*).¹³⁶

Οι φόρμες της κοσμικής μουσικής αποκρυσταλλώθηκαν, σχημάτισε η κάθε μία το δικό της χαρακτήρα και οριστικοποίησαν τη μορφή τους κυρίως στη μουσική του Machaut.¹³⁷ Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι η ύπαρξη δύο μελωδικών «θεμάτων», ενώ η μορφολογική τους ταυτότητα καθορίζεται από τις θέσεις στις οποίες γίνονται οι επαναλήψεις αυτών των μελωδιών και το κείμενο με το οποίο γίνονται. Έτσι προκύπτουν αρκετά περίπλοκες στροφικές φόρμες. Παραθέτουμε εδώ σχηματικά τα συνηθέστερα μορφολογικά σχήματα των κοσμικών τραγουδιών:

- **Ballade: α1 (ανοικτό) α2 (κλειστό) β**

- ο Αποτελείται από μία μελωδική στροφή (α) που ακούγεται δύο φορές με διαφορετικό στίχο. Τη πρώτη φορά έχει τελειώνει με ανοικτή κατάληξη, τη δεύτερη με κλειστή (οι γαλλικοί όροι της εποχής είναι *ouvert* – *clos*). Ακολουθεί μια καταληκτική μελωδία (β). Η τελευταία εκτελείται από χορωδία, ενώ οι δύο στροφές από σολίστ.

Η φόρμα της μπαλάντας υπάρχει ως μονοφωνικό τραγούδι από πιο παλιά. Υπάρχει και η μονόφωνη "Μπαλάντα του Escurel" από το Roman de Fauvel. Ο πρώτος συνθέτης που μας παραδίδει πολυφωνική μπαλάντα είναι ο συνθέτης της πρώιμης Ars nova, Adam de la Halle. Ο Guillaume de Machaut, ο σπουδαιότερος συνθέτης της περιόδου, συνέθεσε 42 μπαλάντες, εκ των οποίων οι περισσότερες είναι δίφωνες και τρίφωνες. Η σημαντικότερη πηγή για τη μπαλάντα του 14ου αι. είναι το χειρόγραφο Chantilly.

- **Rondeau: ABα(α)βAB**

- ο Κεφαλαία Α και Β σημαίνουν ότι επαναλαμβάνεται μουσική και κείμενο, ενώ μικρά α και β έχουν τη μουσική του Α και Β αντίστοιχα,

¹³⁵ Άλλες ονομασίες που χρησιμοποιούνται από ορισμένους μελετητές είναι: «τραγούδι *discantus*», «φόρμα *Μπαλλάντας*» κλπ.

¹³⁶ Epochen 62

¹³⁷ Neues Handbuch 2, 376

αλλά διαφορετικά κείμενα. Επομένως εδώ έχουμε πάλι δύο μουσικές στροφές, που επανέρχονται άλλοτε με το ίδιο και άλλοτε με άλλο κείμενο.

Και η φόρμα του Rondeau υπάρχει συχνά στη μονοφωνική μουσική του Μεσαίωνα, πολλές φορές μάλιστα μονοφωνικές μελωδίες *rondeau* χρησιμοποιήθηκαν ως *cantus firmus* σε θρησκευτικά μοτέτα. Ο Machaut έχει συνθέσει 21 *rondeaux*. Αργότερα, πολλά κείμενα του *rondeau* χρησιμοποιήθηκαν στο αναγεννησιακό *Chanson*.

- **Virelai: Αβ1 (ανοικτό) β2 (κλειστό) α Α**

- ο Το ρεφραίν (Α) ακούγεται στην αρχή και στο τέλος με τα ίδια λόγια και άλλη μια φορά πριν το τέλος, με διαφορετικά λόγια (α). Ενδιάμεσα ακούγεται δύο φορές μια άλλη μελωδία που επαναλαμβάνεται με διαφορετική κατάληξη και διαφορετικά λόγια, όπως στη *ballade*). Το σχήμα αυτό μπορεί να επαναλαμβάνεται αρκετές φορές πριν ολοκληρωθεί το *virelai*.

Κάποιες από τις φόρμες αυτές (ιδίως η *Ballade*) επέζησαν και στην πρώιμη Αναγέννηση (Dufay, Binchois), ενώ οι μελωδίες από μονοφωνικές ή πολυφωνικές στροφικές φόρμες χρησιμοποιήθηκαν συχνά ως *cantus firmus* σε μοτέτα και λειτουργίες του 15ου και του 16ου αιώνα. Παρόμοια με τη μορφή της μπαλάντας εξελίχθηκε και το αναγεννησιακό *Chanson*. Καμιά φορά χρησιμοποιήθηκαν και ολόκληρα πολυφωνικά αποσπάσματα τέτοιων συνθέσεων ως βάση για το κτίσιμο πολυφωνικών λειτουργιών, σύμφωνα με την τεχνική της παρωδίας (βλ. παρακάτω).

Ένα τέταρτο είδος κοσμικού τραγουδιού, που όμως δεν είναι στροφικό, είναι η *chasse* (*rota*, *fuga*),¹³⁸ που είναι αυστηρός κανόνας τρίφωνος στην πρώτη βαθμίδα, χωρίς συνοδευτική φωνή. Το ποιητικό θέμα είναι συχνά (αλλά όχι πάντα) σκηνές κυνηγιού, που απεικονίζονται με το «κυνηγητό των φωνών» που σχηματίζουν τον κανόνα. Τα δείγματα αυτής της φόρμας στις πηγές είναι σπανιότερα από εκείνα των άλλων μορφών. Η ακμή της *chasse* τοποθετείται στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Χαρακτηρίζεται συχνά από μεγάλες δεξιολογικές απαιτήσεις και ζητεί ακραία φωνητική έκταση. Περιέχει πολύ συχνά μέρη με την τεχνική *hoquetus*. Οι πιο πρόσφατες έρευνες δείχνουν ότι η τεχνική του κανόνα έλκει την καταγωγή από τη Βρετανία, όπου χρησιμοποιείται ήδη από τον 12^ο αιώνα. Γνωστότερο δείγμα είναι ο βρετανικός κανόνας *Sumer is Icumen in*.¹³⁹

Σημειογραφία

Στην μουσική του 14ου αιώνα χρησιμοποιείται η εξελιγμένη μορφή της μετρικής (ή μετρημένης) σημειογραφίας, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τη σημειογραφία της *ars antiqua* (σαν περαιτέρω εξέλιξη της σημειογραφίας του Petrus de Cruce).¹⁴⁰ Η εξελιγμένη αυτή μορφή διαθέτει φθογγόσημα που αποδίδουν με ακρίβεια τις

¹³⁸ Άτλας 219

¹³⁹ Neues Handbuch 2, 379-380. Για άλλα χαρακτηριστικά στη μουσική της *chasse*, που την καθιστούν εξαιρετικά εκφραστική και με έντονες συναισθηματικές μεταπτώσεις (σπανιότατο για την εποχή) προβλ. Epochen 61.

¹⁴⁰ Βλ. Neues Handbuch 2, 354

ρυθμικές σχέσεις στη μουσική και μάλιστα με τρόπο ανεξάρτητο από τη ρυθμική διάρθρωση του ποιητικού κειμένου. Η σημειογραφία της *ars nova* περιγράφεται στα θεωρητικά συγγράμματα του Philippe de Vitry και του Joannes de Muris.

Το χαρακτηριστικό της είναι ότι καθορίζει με ακρίβεια τις σχέσεις διαίρεσης μεταξύ κάθε αξίας και της αμέσως μικρότερής της. Σε αντίθεση με την *ars antiqua*, εδώ θεωρείται και χρησιμοποιείται ισότιμα η διπλή εξίσου με με την τριπλή διαίρεση των αξιών, παρόλο που η τριπλή εξακολουθεί να ονομάζεται τέλεια ή μείζων (*perfecta, major*) και η διμερής ατελής ή ελάσσων (*imperfecta, minor*). Έτσι, για κάθε ζεύγος αξιών καθορίζεται από το συνθέτη μια σχέση διαίρεσης-αντιστοιχίας, διμερής ή τριμερής, που έχει τις εξής ονομασίες:

- *Modus maior* (= σχέση *Maxima-longa*) *perfectus-imperfectus*
- *Modus minor* (= σχέση *Longa-brevis*) *perfectus-imperfectus*
- *Tempus* (= σχέση *Brevis-semibrevis*) *perfectum-imperfectum*
- *Prolatio* (= σχέση *Semibrevis-minima*) *maior - minor*.

Από τις τέσσερις αυτές σχέσεις, σημαντικότερες ήταν οι δύο τελευταίες (*tempus-prolatio*), αφού η μουσική την εποχή εκείνη κυρίως σ' αυτές τις αξίες σημειωνόταν (φορές της συλλαβής στην *ars nova* είναι πλέον κανονικά η *semibrevis*). Όσο κι αν φαίνεται περίεργο με τα σημερινά δεδομένα, την εποχή εκείνη ήταν δυνατόν στο ίδιο κομμάτι, να ισχύουν ταυτόχρονα διμερής διαίρεση της μιας αξίας και τριμερής της άλλης. Έτσι, έπρεπε να δηλώνεται σαφώς και ξεχωριστά τι συνέβαινε στις δύο αυτές σχέσεις.

Έτσι, στην αρχή κάθε κομματιού σημειώνονται μετρικές ενδείξεις που σχηματίζονται με κύκλους/ημικύκλια και τελείες/κάθετες γραμμές, και δηλώνουν αν η σχέση *tempus* και *prolatio* είναι τριμερής ή διμερής. Ένας κύκλος με μια τελεία στη μέση δηλώνει: *Tempus perfectum* (τριμερές), *prolatio maior* (τριμερής). Ένας κύκλος χωρίς τελεία δηλώνει: *tempus perfectum*, *prolatio minor* (διμερής). Ένα ημικύκλιο με μια τελεία σημαίνει *tempus imperfectum*, *prolatio maior*. Τέλος, ένα ημικύκλιο χωρίς τελεία σημαίνει *tempus imperfectum*, *prolatio minor*. Σε ένα κομμάτι ισχύει κατά κανόνα εξ ολοκλήρου η ίδια διαίρεση αξιών (διπλή ή τριπλή).

Ενίοτε, στη διάρκεια ενός κομματιού, υπάρχει προσωρινή αλλαγή όλων των αξιών (π.χ. μείωση – *diminutio*). Τότε οι νότες γράφονται στο χειρόγραφο με κόκκινο χρώμα (βλ. και παραπάνω, ισορυθμικό μοτέτο) ή με άλλο τρόπο (διάφορα σύμβολα κλπ) δηλώνεται η αλλαγή της μέτρησης. Κάποτε πάλι, ένα τμήμα μιας σύνθεσης (π.χ. μια *talea* ενός ισορυθμικού μοτέτου) επαναλαμβάνεται με αλλαγή των μετρικών ενδείξεων. Η αλλαγή σημειώνεται λεκτικά ή με σύμβολα, χωρίς να ξαναγράφονται οι νότες. Είναι αυτά διάφορα τεχνάσματα που είναι επιτρεπτά χάριν της ευελιξίας και της σαφήνειας της νέας σημειογραφίας της *ars nova*. Πάντως επαναλαμβάνουμε ότι οι δύο τρόποι διαίρεσης είναι στην *ars nova* ισότιμες και ισοβαρείς. Τέλος, χρησιμοποιούνται οι κουκίδες διαίρεσης από τη σημειογραφία της *Ars antiqua*, καθώς και οι ανάλογες κουκίδες προσθήκης (*puncta divisionis, puncta additionis*).¹⁴¹

Η "σημειογραφημένη" ή "μετρομημένη" μουσική (musica mensurata), που απαιτούσε ειδική μουσική παιδεία τόσο για να συντεθεί όσο και για να εκτελεσθεί, απευθυνόταν στους μουσικά μορφωμένους

¹⁴¹ Προβλ. *Epochen* 60

και γενικότερα καλλιεργημένους (*literati*) μουσικόφιλους, και κατά τούτο έρχεται στους κοινωνικούς κύκλους σε αντιπαράθεση προς τη λαϊκής προέλευσης και στόχευσης μουσική, που δεν χρειάζεται ειδικές γνώσεις, τη *musica vulgaris*. Έτσι έχουμε μια πρώτη εμφάνιση ενός φαινομένου που θα πάρει μεγάλες διαστάσεις στην Αναγέννηση και εκεί θα ονομαστεί *musica reservata*.¹⁴²

Πηγές - Χειρόγραφα

Roman de Fauvel, χειρόγραφο Παρισιού: Ποιητικό κείμενο με περ. 160 μουσικά κομμάτια, από τα οποία 33 πολυφωνικά και τα παλιότερα ισορυθμικά μοτέτα, που προέρχονται από τον Philippe de Vitry.

Robertsbridge Codex (περ. 1320): Το πρώτο χειρόγραφο που περιέχει ταμπουλατούρα για μουσική πληκτροφόρου.

Χειρόγραφα έργων Μασώ: Κυρίως κοσμικά, γραμμένα υπό την επίβλεψη του συνθέτη από το 1325 και μετά.

Χφ. Chantilly: Η σημαντικότερη πηγή για τις κοσμικές φόρμες του ύστερου 14^{ου} αιώνα

Codex Ivrea (περ. 1375): από το ρεπερτόριο της παπικής αυλής της Avignon. Περιέχει έργα των Βιτρώ και Μασώ

Χφ. Mondsee-Wiener (τέλος 14ου, αρχ. 15ου αι): σημαντική πηγή για τον γερμανικό χώρο.

Κώδικας Apt, (περ. 1410): από το ρεπερτόριο της Avignon - κεντρική πηγή της γαλλικής μουσικής του 14ου αι.

Κωδ. Reina (περ. 1410/1430): μικτή πηγή για γαλλική και ιταλική μουσική.

Θεωρητικοί

Joannes de Muris, *Notitia artis musicae*: περιγράφει τις καινοτομίες στη μετρική συντομογραφία (1319 ή 1321) και τη διμερή διαίρεση των αξιών.

Philippe de Vitry, *Ars nova* (περ. 1322-23): περιγράφει επίσης τις καινοτομίες στη μετρική συντομογραφία και το νέο ύφος μουσικής που ήταν δυνατόν να γραφτεί μ' αυτήν.

Ιάκωβος της Λιέγης, *Speculum musicae* (περ. 1330): Μεγάλη μουσική πραγματεία με εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα. Συντηρητικός χαρακτήρας, απορρίπτει τις καινοτομίες της *ars nova* (βλ. και παραπάνω).

Egidius de Murino, *De motettis componendis* (μέσα 14ου αι): - πρακτικές οδηγίες για τη σύνθεση και την χρήση της σημειογραφίας, που δεν εξηγείται επαρκώς σε άλλα θεωρητικά έργα.

¹⁴² Βλ. σχετικά Neues Handbuch 2, 347.

Trecento (14ος αιώνας) - Ιταλία

Τα πρώτα δείγματα πολυφωνικών πειραματισμών σε χώρες εκτός Γαλλίας έχουν ανακαλυφθεί πρόσφατα από την Ιταλία και προέρχονται από τα τέλη του 13ου αιώνα. Η μεγάλη ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης πολυφωνικής σχολής στην Ιταλία του 14ου αιώνα φαίνεται λοιπόν (αντίθετα από ότι πιστευόταν παλαιότερα), ότι έχει τη δική τη ανεξάρτητη ιστορία και δεν προέρχεται από απευθείας εξάρτηση από το γαλλική *ars nova*. Πάντως, το ιταλικό *trecento* (14ος αιώνας) αντιπροσωπεύει την πρώτη φορά που εμφανίζεται ένα οργανωμένο σύστημα πολυφωνικής μουσικής παραγωγής στην Ιταλία και γενικότερα σε χώρα εκτός Γαλλίας.

Η ιταλική μουσική του 14ου αιώνα είναι φωνητική και κυρίως κοσμική, σε σύγχρονη, λαϊκή γλώσσα, με καθαρά μελωδικά χαρακτηριστικά, σαφείς και κρυστάλλινες ακολουθίες συγχορδιών (διευκολύνονται από τη συχνή χρήση *contratenor bassus*),¹⁴³ καθώς και ιδιαίτερα ανεπτυγμένο το **αίσθημα της τονικότητας**. Οι φωνητικές φωνές έχουν μελισματική δομή, ενώ φωνητική σύλληψη (όχι οργανική) έχουν και οι συνοδευτικές (οργανικές) φωνές. Η μουσική του *trecento* εκτελείται κυρίως σολιστικά, από πολύ ψηλές ανδρικές φωνές.¹⁴⁴ Η μουσική της περιόδου αυτής καλλιεργείται και απευθύνεται στα εκλεπτυσμένα ανώτερα στρώματα της ιταλικής οικονομικής αριστοκρατίας (αποκλειστική κοινωνική τέχνη - βλ. αργότερα τη *musica reservata* στην Αναγέννηση).¹⁴⁵ Προτιμώνται για μελοποίηση κείμενα των μεγάλων Ιταλών ποιητών της πρώιμης Αναγέννησης, όπως ο Βοκάκιος. Μορφολογικά πάντως, η μουσική αυτή πολύ γρήγορα θα συσχετισθεί άμεσα με την αντίστοιχη γαλλική.

Φόρμες

Το μεσαιωνικό **Μαδριγάλι** του *trecento* στηρίζεται αποκλειστικά σε ιταλικά κοσμικά κείμενα με ποιμενικό-βουκολικό, ερωτικό, αλληγορικό, πολιτικό ή σατιρικό περιεχόμενο. Η μορφή του αποτελείται από δύο ή τρεις δίστιχες ή τρίστιχες στροφές (*terzetti*) που τραγουδιούνται στην ίδια μελωδία και μια ξεχωριστή στροφή (σε διαφορετικό μέτρο, συνήθως τρίσημο) υπό μορφή ριτορνέλου ("*corppia*"). Το μεσαιωνικό μαδριγάλι θυμίζει δηλ. τη μορφή της γαλλικής *Ballade*. Οι συνήθως δύο φωνές είναι τραγουδιστές (μπορεί όμως να διπλασιάζονται από όργανα). Επομένως κατά κανόνα δεν πρόκειται για τεχνική καντιλένας, ενίοτε όμως υπάρχουν και μαδριγάλια με δομή καντιλένας. Η συνθετική τεχνική του θυμίζει τον γαλλικό *conductus*, διότι δεν έχει δεδομένη μελωδία και οι φωνές τραγουδούν το ίδιο κείμενο. Η ψηλότερη φωνή είναι συνήθως μελισματική και δεξιοτεχνική, ενώ ο *tenor* είναι πιο απλός, αλλά επίσης μελωδικός (χωρίς να είναι ισορυθμικός). Έχει μεγάλη σημασία το ταίριασμα της μουσικής με το περιεχόμενο του κειμένου.¹⁴⁶

¹⁴³ Neues Handbuch 2, 409

¹⁴⁴ Epochen 64

¹⁴⁵ Neues Handbuch 2, 385

¹⁴⁶ Neues Handbuch 2, 388 κ.ε., Άτλας 127

Η *Caccia* είναι το αντίστοιχο της γαλλικής *Chasse*, και τα κείμενα περιγράφουν συχνά σκηνές κυνηγιού. Έχει όμως μόνο δύο φωνητικές φωνές που κινούνται σε κανόνα και μια τρίτη, ελεύθερη οργανική φωνή, κατά κανόνα πιο ήρεμη, που συνοδεύει τις δύο άλλες. Συχνά στο τέλος ακολουθεί ένα ριτορνέλο.¹⁴⁷

Η *Ballata* είναι το πιο κοντινό στη γαλλική μουσική είδος και αντιστοιχεί μορφολογικά στο *Virelai*. Το περιεχόμενο του κειμένου ήταν ερωτικό, η μουσική όμως ήταν και χορευτική (πρβλ. ονομασία του είδους). Έχει δύο ή τρεις συνήθως φωνητικές φωνές που διπλασιάζονται από όργανα. Ενίοτε, αλλά όχι πάντα, η τρίφωνη μπαλλάτα έχει μία καθαρά οργανική φωνή στη μέση (*contratenor altus*). Τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι κατά προτίμηση βιόλα και λαούτο. Το ρεφρέν ονομάζεται *ripresa* και εκτελείται χορικά, ενώ οι στροφές είναι δύο *piedi* και μία *volta* και εκτελούνται σολιστικά.¹⁴⁸ Κυριότερος συνθέτης ο Francesco Landino.¹⁴⁹ Ήδη από τον 13^ο αιώνα έχει εμφανιστεί η μονοφωνική χορευτική μπαλλάτα.¹⁵⁰

Σημειογραφία

Στο ιταλικό *trecento* ακολουθείται η μετρική σημειογραφία, αλλά με σημαντικές αλλαγές, όπως η χρήση **εξαγράμμου** αντί πενταγράμμου. Η ύπαρξη μεγαλύτερου αριθμού γραμμών σημαίνει και μεγαλύτερη έκταση φωνών, που φαίνεται ότι χαρακτήριζε την ιταλική μουσική. Επίσης, στο σημειογραφικό σύστημα των Ιταλών, η *brevis* μπορεί να χωριστεί μέχρι και σε 12 *semibreves*. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιείται διαφορετική μετρική ένδειξη για κάθε είδος χωρισμού. Έτσι, έχουμε την *divisio binaria* (δηλ. η μια *brevis* έχει δύο *semibreves*), που δηλώνεται με το αρχικό γράμμα *b*. Οι υπόλοιπες διαιρέσεις δηλώνονται επίσης με τα αρχικά γράμματα της ονομασίας τους (*binaria*, *ternaria*, *quaternaria*, *senaria*, *octonaria*, *novenaria*, *duodenaria* = διμερής, τριμερής, τετραμερής, εξαμερής, οκταμερής, εννεαμερής, δωδεκαμερής διαίρεση της *brevis*), που γράφονται στην αρχή των αντίστοιχων τμημάτων της σύνθεσης. Χρησιμοποιούνται επίσης κουκίδες διαίρεσης (*puncta divisionis*) για να ξεχωρίσουν τη διανομή των *semibreves*. Στο σημείο αυτό, η ιταλική σημειογραφία είναι εξέλιξη της μετρημένης σημειογραφίας του Petrus de Cruce (βλ. παραπάνω, *ars antiqua*)

Πηγές

Κώδικας Rossi (περ. 1350): η παλιότερη πηγή κοσμικής μουσικής του Trecento, σημαντική πηγή για μαδριγάλια.

Codex Panciatichiano (περ. 1380-1450): πολύ παλιά πηγή μουσικής trecento. Περιέχει έργα του Landino, αλλά και γαλλική μουσική.

Κωδ. Mancini (περ. 1400-1430).

¹⁴⁷ Βλ. Epochen 65

¹⁴⁸ Epochen der Musigeschichte 66, 68

¹⁴⁹ Άτλας 221

¹⁵⁰ Neues Handbuch 2, 399

Κωδ. Παρισίων (μετά το 1400): από τις κύριες πηγές μουσικής trecento, περ. 200 κομμάτια.

Κωδ. Λονδίνου (περ. 1425): Περιέχει έργα των σημαντικότερων συνθετών του trecento.

Κώδικας Squarcialupi (περ. 1420 - Φλωρεντία): Συλλογή και επιλογή έργων της περιόδου. Η σημαντικότερη πηγή για το trecento.

Οι πόλεις που συμμετέχουν στη καλλιέργεια της μουσικής του Trecento είναι η Πάδουα, η Φλωρεντία, η Ρώμη και, στον 15ο αιώνα, η Βενετία. Οι κυριότεροι συνθέτες είναι, εκτός του **Francesco Landino**, και οι **Giovanni da Firenze**, **Jacopo da Bologna**, **Niccolo da Perugia**, **Bartolino da Padua**, **Paolo tenorista**, **Andrea da Firenze**. κλπ. Προς το τέλος αυτής της εποχής αρχίζουν να εμφανίζονται στην Ιταλία οι πρώτοι συνθέτες ολλανδικής/φλαμανδικής καταγωγής, με πρώτον τον **Ioannes Ciconia** (περ. 1335-1411), που καλλιεργεί το μιμητικό μοτέτο (μοτέτο-caccia), δηλ. τετράφωνο μοτέτο, στο οποίο οι δύο επάνω φωνές κινούνται με μίμηση.

Τα τέλη του 14ου αιώνα στη Γαλλία και Ιταλία *Ars Subtilior*

Προς τα τέλη του 14ου αιώνα η Ιταλία περνά ολοένα και περισσότερο στη γαλλική επιρροή και σ' αυτό παίζει σπουδαίο ρόλο η επιστροφή του πάπα από την Avignon στη Ρώμη, όπου μεταφέρει και την χορωδία, την ορχήστρα του και ολόκληρο το μουσικό του επιτελείο. Σε πολλές ιταλικές πόλεις καλλιεργείται ήδη κατά κόρον η μουσική. Στη Γαλλία οι φόρμες της καντιλένας παραμερίζουν σταδιακά το μοτέτο από την πρωτοκαθεδρία.

Γενικά, στην περίοδο αυτή, τόσο οι μελωδίες όσο και οι ρυθμοί γίνονται πολυπλοκότεροι. Οι συνθέτες ασχολούνται κυρίως με το να εκλεπτύνουν τη μελωδία, το ρυθμό και τους συνηχητικούς συνδυασμούς. Το βασικό τέμπο της μουσικής γίνεται όλο και πιο αργό, η μουσική αναλώνεται σε ολοένα και περισσότερα μελίσματα και περίπλοκα ρυθμικά ευρήματα (συχνές αλλαγές mensura, συγχοπές κλπ). Η σημειογραφία επεκτείνεται σε ολοένα και μικρότερες αξίες¹⁵¹ και άλλα σύμβολα που υποδηλώνουν τις μικρότερες λεπτομέρειες και τις λεπτότερες αποχρώσεις. Επίσης έχουμε μια ανάμιξη των μορφών και των ειδών.¹⁵² Πρόκειται για ένα φαινόμενο υπερβολικής εκλέπτυνσης και επιτήδευσης, που καταντά παρακμιακό και είναι σα να δηλώνει ότι η εποχή της μεσαιωνικής πολυφωνικής λογικής βαίνει προς το τέλος της. Πράγματι, αμέσως μετά, μια εντελώς νέα τέχνη, η αναγεννησιακή, θα γεννηθεί.

Οι θεωρητικοί χρησιμοποιούν ήδη μια λέξη που μπορούμε να γενικεύσουμε για την τελευταία εικοσαετία του 14ου αιώνα: **Ars subtilior** ή **μανιεριστική τέχνη**. Τα χειρόγραφα που μας τη διασώζουν:

Κωδ. Chantilly (τέλος 14ου, αρχή 15ου αι).

¹⁵¹ Η fusa και το dragma εισάγονται ως μικρότερες αξίες. Βλ. Άτλας 225

¹⁵² Epochen 68-69

Κωδ. Modena (περ. 1410-1420): οι σημαντικότεροι συνθέτες της μεταβατικής περιόδου.

Κωδ. Τορίνου (περ. 1413-1420).

Κωδ. Bologna (περ. 1420-1430): από τα τελευταία χειρόγραφα με μαύρη μετρική σημειογραφία.

Μέρος 2^ο Αναγέννηση (15^{ος}-16^{ος} αι.)

Ολόκληρη η μουσική του Μεσαίωνα και κατά μεγάλο μέρος αυτή της Αναγέννησης, εδράζεται πάνω στην προσθετική μέθοδο δημιουργίας, όπου υπάρχει μια δεδομένη παλιότερη μελωδία (**cantus firmus**), πάνω στην οποία κτίζεται η σύνθεση. Η εποχή του 16^{ου} αιώνα είναι η πιο εξελιγμένη αυτής της τεχνικής, ωστόσο όμως βασίζεται ακόμη πάνω σ' αυτήν.¹⁵³

Πρώτα σημάδια της Αναγέννησης Η επίδραση της Αγγλίας

Την εποχή της καμπής προς τον 15ο αιώνα, η Αγγλία διεξάγει τον εκατονταετή πόλεμο (1339-1453) με τη Γαλλία. Το 1415, στη μάχη του Αζινκούρ, οι Άγγλοι νικούν και καταλαμβάνουν το Παρίσι. Έτσι, ο αγγλικός πολιτισμός κερδίζει προσωρινά την πρωτοκαθεδρία και επιβάλλει στη γαλλική τέχνη κάποιες ιδιαιτερότητες, που, ειδικά στη μουσική, θα επηρεάσουν σημαντικά την εξέλιξή της και θα είναι πολύ μονιμότερες από όσο διήρκεσε η πολιτική υπεροχή των Άγγλων επί των Γάλλων.

Η χρήση της πολυφωνικής μουσικής στην Αγγλία είχε αρχίσει από τον 13^ο αιώνα. Οι φόρμες που χρησιμοποιούν είναι οι νεότερες της εποχής εκείνης, όμως ο τρόπος της πολυφωνικής επεξεργασίας απέχει από την μελωδική και ρυθμική πολυπλοκότητα της γαλλικής παράδοσης. Απεναντίας, η αγγλική πολυφωνική μουσική είναι απλούστερη στη δομή και τις συνηχήσεις, πράγμα που οφείλεται σε μια πιο λαϊκότεροπνη αντιμετώπιση της μουσικής από τους Άγγλους. Στη λογική αυτή αντιστοιχεί και η συχνή χρήση διαστημάτων τρίτης και έκτης από τους άγγλους πολυφωνιστές ήδη από τον 13^ο αιώνα, όταν οι συνηχήσεις αυτές ήταν πολύ πιο σπάνιες στους γάλλους της *ars antiqua*. Το αγγλικό ρεπερτόριο της εποχής σώζεται στα χειρόγραφα **αποσπάσματα του Worcester** (αρχές 13^{ου} ως μέσα 14^{ου} αιώνα) και ανταποκρίνεται θεωρητικά στα συγγράμματα του **Walter Odington**, που ευνοούν αυτές τις συνηχήσεις.¹⁵⁴

Στον 14^ο αιώνα, την εποχή της *ars nova*, οι άγγλοι συνθέτες θα επηρεαστούν από τις τεχνικές σύνθεσης της ηπειρωτικής Ευρώπης, χωρίς όμως να απολέσουν το ιδιαίτερο μουσικό τους αισθητήριο που αναφέραμε παραπάνω. Περί το 1400 έχουν διαμορφώσει μια πρακτική μελωδικού εμπλουτισμού του γρηγοριανού μέλους (που οι γάλλοι το θεωρούσαν απαραβίαστο - *cantus firmus*). Τα μελωδικά

¹⁵³ Σημαντικά τμήματα αυτού του κεφαλαίου (αλλά και αρκετά αποσπάσματα από όσα αναφέρονται στο πρώτο μέρος, για τον Μεσαίωνα), προέρχονται από το βιβλίο του καθηγητή Δημήτρη Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής. Σύντομη γενική επισκόπηση*, 1 (μέχρι τον 16^ο αιώνα), Θεσσαλονίκη 1995, 231-297.

¹⁵⁴ Βλ. και Άτλας 213

χαρακτηριστικά αυτών των εμπλουτισμένων μελωδιών ταίριαζαν περισσότερο στο βρετανικό μουσικό αισθητήριο και ήταν πολύ διαφορετικά από τα ηπειρωτικά, διότι είχαν ύφος λαϊκότροπο, απλό, μελωδικό.¹⁵⁵ Έτσι, με την αγγλική κυριαρχία στη Γαλλία, ένα εντελώς νέο μουσικό ύφος ακούστηκε για πρώτη φορά στην ηπειρωτική Ευρώπη, που μέχρι τότε εξαρτιόταν από την πολυπλοκότητα της γαλλικής πολυφωνίας. Το νέο αυτό ύφος αποτέλεσε έναν από τους πυλώνες στους οποίους στηρίχθηκε η νέα μουσική της Αναγέννησης.

Μεταξύ των νέων στοιχείων που έφερε η επαφή με τους Άγγλους, ήταν, εκτός των ανωτέρω, η ευρεία χρήση μιας λαϊκότροπης και αυτοσχέδιας πολυφωνίας (ουσιαστικά ομοφωνίας) που αποτελείτο από κίνηση συνοδευτικών φωνών σε παράλληλες τρίτες ή έκτες προς ένα δεδομένο λειτουργικό μέλος (*cantus planus*, *plainchant*). Η τεχνική αυτή ονομάστηκε στην Αγγλία *gymel* και αρχικά αποτελείτο από δύο φωνές: το λειτουργικό μέλος ήταν το μόνο που γραφόταν με νότες και βρισκόταν συνήθως στην **κάτω φωνή**. Μαζί του συνηχούσε μία παράλληλη φωνή σε απόσταση έκτης, που τραγουδιόταν χωνρίς να γράφεται, δηλαδή αυτοσχεδιαστικά, ακολουθώντας ορισμένους κανόνες. Όπως θυμόμαστε, ανάλογη είναι η διαδικασία στο *organum* της *Musica enhiriadis* σε παράλληλες πέμπτες, με τη μόνη διαφορά ότι εκεί το λειτουργικό μέλος ή η *vox principalis* είναι στην επάνω φωνή.

Οι δύο βασικές φωνές του αγγλικού *gymel* μπορούσαν και να διπλασιάζονται στην πάνω ή κάτω οκτάβα, έτσι ώστε να προκύπτουν τετράφωνα, εξάφωνα ή και οκτάφωνα οικοδομήματα από διαδοχές σύμφωνων συγχορδιών (το ίδιο συνέβαινε και στη *musica enhiriadis*). Η τεχνική αυτή της αυτοσχέδιας πολυφωνίας-ομοφωνίας επεκτάθηκε στην Ευρώπη με το όνομα αγγλικό *discantus* - *descant* και αποτέλεσε ένα από τα βασικά συστατικά στοιχεία του νέου ύφους της Αναγέννησης, το *Fauxbourdon*. Εκείνο που επίσης μεταδόθηκε από τους Άγγλους ήταν μια προτίμηση για τον μείζονα τρόπο.

Η διαδικασία εισχώρησης της τεχνικής αυτής στην ηπειρωτική Ευρώπη αυτή εξελίχτηκε ως εξής: Ένα υποσύνολο ή μια εξέλιξη του αγγλ. *discantus* είναι το **faburden**. Πρόκειται για μια τεχνική, που επέτρεπε σε μια ομάδα σολίστ να τραγουδούν εκ πρώτης όψεως μια πολυφωνική εναρμόνιση λειτουργικού μέλους: Ο *cantus firmus* (*mene*) έχει περάσει στη μεσαία φωνή, ενώ εκατέρωθεν κινούνται σε παράλληλα διαστήματα ο *treble* (*triplum*) μια τέταρτη ψηλότερα από το μέλος και το *burden* ή *faburden* μια τρίτη χαμηλότερα από αυτό. Τα διαστήματα τρίτης και έκτης αντικαθίσταντο από οκτάβες στις καταλήξεις. Έτσι προκύπτουν σειρές από συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή (σύμφωνα με τη νεότερη ορολογία). Στη διάταξη αυτή, το *faburden* είναι η χαμηλότερη φωνή.¹⁵⁶

Το **Fauxbourdon**, η έντεχνη γαλλική διαμόρφωση του *faburden* είναι μια οργανωμένη, ολοκληρωμένη έντεχνη σύνθεση, και απευθύνεται σε επαγγελματίες μουσικούς, σε αντίθεση με το *faburden*, που είναι λαϊκής προέλευσης και αυτοσχεδιαστικό. Το *Fauxbourdon*, όπως εφαρμόστηκε στη Γαλλία, σημειώνει μόνο δύο φωνές σε απόσταση έκτης. Ενδιάμεσα προστίθεται μια ενδιάμεση φωνή σε απόσταση τρίτης από τη χαμηλότερη και τέταρτης από την ψηλότερη (δηλ. λάθος, γι' αυτό και "*faux*" *bourdon*), χωρίς όμως να είναι σημειωμένη στη σύνθεση. Δημιουργούνται έτσι κι εδώ σειρές συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή,

¹⁵⁵ Βλ. αναλυτικότερα *Neues Handbuch* 2 421-423

¹⁵⁶ *Neues Handbuch* 2, 427, *Neues Handbuch* 3, 159

όπως και στο faburden, που θεωρείται ο πρόγονος του fauxbourdon. Όμως η προστιθέμενη εδώ φωνή, είναι η μεσαία και όχι η χαμηλότερη φωνή όπως το faburden. Στην αρχή και σε καταλήξεις των φράσεων οι έκτες αντικαθίστανται κι εδώ από όγδοες. Και μια ακόμη διαφορά: το faburden είναι φωνή μιας σύνθεσης (η χαμηλότερη), ενώ το fauxbourdon είναι συνθετική τεχνική.¹⁵⁷

Η επίδραση του βρετανικού αισθητηρίου πάνω στους συνθέτες της ηπειρωτικής Ευρώπης που αρχίζουν σιγά σιγά να σχηματίζουν τη λεγόμενη γαλλοφλαμανδική σχολή μαρτυρείται ήδη από χειρόγραφα της εποχής και από συγκρίσεις μουσικών χειρογράφων. Η αρχαιότερη μαρτυρία της λέξης fauxbourdon χρονολογείται περίπου στο 1430 σε ηπειρωτικό χειρόγραφο. Η παλαιότερη χρήση του σε συνθέτη της ηπειρωτικής Ευρώπης γίνεται από τον Dufay, στην Postcommunio της λειτουργία του Αγ. Ιακώβου (1429): “Vos, qui secuti estis me”. Προπαντός η πληρότητα συνήχησης λόγω της συστηματικής και χαρακτηριστικής χρήσης των διαστημάτων τρίτης και έκτης αποτέλεσε πρότυπο προς μίμηση από τους γαλλοφλαμανδούς συνθέτες.¹⁵⁸

Στη γαλλοφλαμανδική μουσική η τεχνική του fauxbourdon εμφανίζεται ενίοτε με μεγαλύτερη ποικιλία. Ως προστιθέμενη σ' έναν δίφωνο σκελετό τρίτη ή και τέταρτη φωνή με βάση κάποιον κανόνα, κάποια οδηγία δηλαδή για τον σχηματισμό της τρίτης ή τέταρτης φωνής, μπορεί είτε να βρίσκεται η ίδια σε πιο ελεύθερη σχέση με τις άλλες φωνές απ' ό,τι στα προηγούμενα τυποποιημένα παραδείγματα, είτε να ακολουθεί στην πορεία τις διαφορετικές ρυθμικές αξίες απ' αυτές του tenor. Σε τέτοιες περιπτώσεις, και μάλιστα όταν ο cantus firmus είναι παράφραση χορικού στην υψηλότερη φωνή, η προστιθέμενη φωνή ενισχύει την ανεξάρτητη πορεία των μελωδικών φωνών σε αντιδιαστολή προς τις συνοδευτικές.

Ο σπουδαιότερος από τους Άγγλους συνθέτες, που το έργο τους έγινε γνωστό και επηρέασε τη μουσική εξέλιξη της ηπειρωτικής Ευρώπης ήταν ο **John Dunstable (περ. 1380/90-1453)**. Η μουσική του είναι μελωδική και δημιουργεί ένα σύστημα διαρκών συμφωνιών, προετοιμάζοντας κάθε διαφωνία από προηγούμενη συμφωνία. Σώζονται περ. 58 έργα του, κυρίως θρησκευτικά. Ο Dunstable δημιούργησε μια νέα φόρμα, τη «λειτουργία Tenor», όπου όλα τα μέρη του ordinarium έχουν ένα κοινό θρησκευτικό cantus firmus (π.χ. στο έργο του Missa Rex Coelorum). Ήδη οι θεωρητικοί της περιόδου 1440-50 (Martin le Franc, Joannes Tinctoris) εντοπίζουν την επίδραση του Dunstable στους συνθέτες της πρώιμης αναγεννησιακής περιόδου Dufay και Binchois. Οι πρώτοι που πήραν και εφάρμοσαν τα νέα μηνύματα ήταν οι Γαλλοφλαμανδοί συνθέτες. Άλλοι άγγλοι συνθέτες της ίδιας περίπου περιόδου είναι οι: Pyamour, Power, Forrest, Bennet, Bedingham, Plummer.¹⁵⁹

Χειρόγραφα που μας μεταφέρουν μουσική αυτής της περιόδου από την Αγγλία είναι τα εξής:

- Χφ. Sloane (ca 1330) - περιέχει αγγλική λειτουργική μουσική.
- Χφ. του Old Hall (περ. 1ο μισό 15ου αι) - κυρίως άγγλοι συνθέτες 1350-1430.

¹⁵⁷ Βλ. και Neues Handbuch 3, 143.

¹⁵⁸ Neues Handbuch 3, 162

¹⁵⁹ Epochen 133-134

- Κώδικες του Τρέντο (γαλλοφλαμανδοί συνθέτες, αλλά και Dunstable).

Ο κυριότερος **θεωρητικός** είναι ο **Walter Odington**, με το έργο του *Summa de speculatione musicae*. Είναι ένα θεωρητικό συμπίλημα σε 6 βιβλία, που μιλά για πρώτη φορά για την πρακτική χρήση της τρίτης και έκτης από τους Άγγλους, την οποία και «νομιμοποιεί».¹⁶⁰

Προς το τέλος του 16ου αιώνα (Ελισαβετιανή εποχή, Σαίξπηρ), υπάρχει μια πλειάδα σπουδαίων άγγλων συνθετών που λειτουργούν περιορισμένοι μέσα στη χώρα τους, αλλά ασκούν αρκετά μεγάλη επίδραση στην κυρίως οργανική μουσική για πληκτροφόρα του τέλους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Είναι οι: Chr. Tye, John Shepherd, Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Morley, Thomas Weelkes κ.α. Προβλ. κατωτέρω.

Χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής αναγέννησης

Η εποχή της Αναγέννησης είναι για ολόκληρο το φάσμα του ανθρωπίνου πνεύματος και του πολιτισμού, μια εποχή γενικής ανανέωσης. Σ' ολόκληρη την Ευρώπη κυριαρχεί η αίσθηση της απομάκρυνσης από τον τρόπο ζωής και τις αντιλήψεις του Μεσαίωνα και ενός ξαναγεννήματος και αναβάπτισης του ανθρώπου σε νέες αντιλήψεις.¹⁶¹ Οι νέες αυτές αντιλήψεις έφεραν τους ανθρώπους σε επαφή με τα προηγμένα επιτεύγματα του αρχαίου ελληνικού κλασικού, αλλά και του ρωμαϊκού πνεύματος, τα οποία, σύμφωνα με την αντίληψη των ανθρώπων της εποχής εκείνης, είχαν παραμεριστεί κατά τους Μέσους Χρόνους. Υπό τη στενή έννοια, λοιπόν, η Αναγέννηση είναι η ανάκτηση της επικοινωνίας με το αρχαίο πνεύμα και η αντίληψη μιας συγγένειας και μιας συνέχειας.¹⁶² Στην πραγματικότητα όμως, ο πολιτισμός που εκείνη δημιούργησε, έχει τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και έχει υποστεί επιδράσεις όχι μόνο από την Αρχαιότητα αλλά πρωτίστως και από τον Χριστιανισμό.

Στη μουσική της Αναγέννησης, σχεδόν όλες οι καινοτομίες που τη χαρακτηρίζουν, μπορούν να αναχθούν σε μια κεντρική αντίληψη, η οποία οφείλεται στο κίνημα του ανθρωπισμού (humanismus) που τη συνοδεύει: Την κεντρική αξία που δίδεται στη λέξη, στο κείμενο και στο λόγο γενικότερα. Τη μουσική της Αναγέννησης θα την αντιληφθούμε καλύτερα, μόνο αν καταλάβουμε ότι δημιουργείται και δομείται γύρω από το κείμενο που έχει να μελοποιήσει, τη μορφή, το περιεχόμενο, τη συναισθηματική φόρτιση, το νόημα και οτιδήποτε άλλο έχει σχέση με αυτό. Η μουσική που δημιουργείται πάνω σε ένα κείμενο δεν στοχεύει σε τίποτε άλλο, παρά στο να εκφράσει με μουσικά μέσα την ιδέα, το συναίσθημα και την επίδραση του λόγου. Με άλλα λόγια είναι **μια άλλη μορφή λόγου ή ομιλίας**. Ακόμη, με επίκεντρο το κείμενο δομείται η άρθρωση της μουσικής, ακόμη και ο τρόπος (modus) που θα επιλεγεί για τη μουσική επεξεργασία, που συσχετίζεται έτσι με το αρχαιοελληνικό ήθος.¹⁶³

¹⁶⁰ Epochen 40.

¹⁶¹ Epochen 104

¹⁶² Epochen 110

¹⁶³ Neues Handbuch 3, 147

Τα γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής της Αναγέννησης:

Προσπάθεια για τη σαφή άρθρωση, το σωστό τονισμό και την κατανοητή εκφορά του κειμένου, δηλ. προσαρμογή της μουσικής στο μέτρο και την φυσική απαγγελία του κειμένου¹⁶⁴ (σε αντίθεση με την απόλυτη μουσική του Μεσαίωνα, που ενδιαφερόταν δευτερευόντως για την κατανοητή εκφορά του κειμένου - πρβλ. μοτέτο).

Προσοχή στην απόδοση του συναισθήματος κατά την μουσική ερμηνεία των κειμένων. Προσπάθεια για απεικόνιση και μίμηση της φύσης (κατά τις εικαστικές τέχνες) ή στην αποτύπωση της σημασίας των λέξεων (*imitar le parole*).

Καθαρότητα των μορφολογικών περιγραμμάτων. Σαφείς τομές και τονισμός των δομικών στοιχείων του έργου σε αντίθεση με την έλλειψη τέτοιων τομών στο Μεσαίωνα.

Σύνθεση με προσοχή στο αποτέλεσμα της συνήχησης, επομένως κάθετη ταυτόχρονη σύνθεση των φωνών (σε αντίθεση με την οριζόντια και γραμμική στο Μεσαίωνα). Η σύνθεση συλλαμβάνεται από τον συνθέτη σαν ενιαίο σύνολο και δεν συντίθεται διαδοχικά, φωνή-φωνή. Από αυτό προκύπτει μια πρώτη αίσθηση για την:

Αρμονικότητα-Τονικότητα. Ο θεωρητικός Zarlino (1558) είναι ο πρώτος που μιλάει για τις βασικές μορφές του μείζονα και του ελάσσονα.¹⁶⁵ Τόσο στον Παλεστρίνα, όσο και περισσότερο στον Γκαμπριέλι, η αίσθηση της τρίφωνης συγχορδίας είναι πολύ ανεπτυγμένη. Η τονικότητα δεν είναι πια πολύ μακριά.

Στην ίδια λογική, οι σημαντικότερες πτώσεις σε μια σύνθεση γίνονται συνήθως στις κύριες βαθμίδες του τρόπου και σιγά σιγά αρχίζει να σταθεροποιείται η διαδοχή V-I ως φυσιολογική κατάληξη μιας σύνθεσης, αλλά και πολλών από τα ενδιάμεσα τμήματά της.¹⁶⁶

Συγκράτηση του συναισθήματος, οικονομία στα μέσα (σε αντίθεση με τις έντονες διαφωνίες και τη συσσώρευση φωνών του Μεσαίωνα).

Μουσική για επίσημες περιστάσεις (δηλαδή προσιτή σε μεγάλα ακροατήρια), αλλά ταυτόχρονα μουσική, η βαθιά κατανόηση της οποίας προϋποθέτει ένα εξαιρετικά καλλιεργημένο κοινό - *musica reservata*.

Τέχνη εκλεπτυσμένη με την πρόοδο του χρόνου - έργα με έντονη την επικράτηση του χρωματικού στοιχείου (προς το τέλος του 16ου αιώνα)

Το έργο τέχνης γίνεται αντιληπτό ως αυθύπαρκτο και ενιαίο σύνολο, τα στοιχεία και οι μορφές του οποίου δεν προέρχονται από προϋπάρχοντα πρότυπα και σχήματα όπως στο Μεσαίωνα, ούτε στηρίζεται στην ουράνια αρμονία των σφαιρών ή κάποια μυστικιστική θεωρία (θυμίζουμε ότι στο Μεσαίωνα η μουσική αποτελούσε, μαζί με τα μαθηματικά, μέρος της τετρακτύος, του *quadrivium* και ήταν πρωτίστως μια θεωρητική

¹⁶⁴ Epochen 77 κ.ε.

¹⁶⁵ Neues Handbuch 3, 149

¹⁶⁶ Neues Handbuch3, 182-183

μάθηση), αλλά δημιουργούνται μόνα τους μέσα από τον ίδιο το φυσικό μουσικό ήχο, για να εξυπηρετήσουν τις δικές του απαιτήσεις.

Το έργο λοιπόν υπακούει σε ένα προηγούμενο σχεδιασμό από το συνθέτη και σε μια ειδική μουσικοαισθητική αντίληψη. Επομένως, η προσωπικότητα και η καλλιτεχνική βούληση του συνθέτη γίνεται φανερή μέσα στο έργο.

Ο καλλιτέχνης θεωρείται επομένως τώρα, περισσότερο από κάθε άλλη προηγούμενη εποχή, προσωπικότητα ανεξάρτητη και δημιουργική. Κατανόηση και εκτίμηση του γεγονότος της μεγαλοφυΐας.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η επιθυμία για ωραίο ήχο (*bellezza*), γεμάτο από πλήρεις συγχορδίες, αποφυγή των διαφωνιών και ομοιογένεια του ηχοχρώματος (το ιδανικό της αποκλειστικά φωνητικής εκτέλεσης ή της εκτέλεσης από μουσικά όργανα της ίδιας οικογένειας *a capella*).

Η τεχνική δεινότητα των συνθετών πρέπει να υποτάσσεται στις παραπάνω επιταγές της ευηχίας.

Εξαιρετικά πλατειά διάδοση της πολυφωνικής μουσικής σε όλα τα πλάτη της Ευρώπης και σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Ενοποίηση του συνθετικού ύφους, παρόλες τις ιδιαιτερότητες κάθε συνθέτη. Η διάδοση αυτή βοηθείται από την εφεύρεση και χρησιμοποίηση της **μουσικής τυπογραφίας**.

Ως κορύφωμα της Αναγέννησης θεωρείται ο ιδανικός συνδυασμός της τεχνικής των Γαλλοφλαμανδών και της μελωδικότητας των Ιταλών.¹⁶⁷

Βεβαίως, πολλά από τα χαρακτηριστικά του Μεσαίωνα συνεχίζουν να επιζούν στο έργο ορισμένων (και σημαντικών) συνθετών της Αναγέννησης.

Σημεία της Αναγεννησιακής μουσικής που την συνδέουν περισσότερο με τις νεότερες εποχές:

Ανακάλυψη μιας νέας ηχητικής αισθητικής που δέχεται τις τρίτες και τις έκτες (διατηρήθηκε μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα).

Σταδιακή δημιουργία όλο και περισσότερων συνθέσεων που υπακούουν λιγότερο στην αντιστιχτική και περισσότερο στην συγχορδιακή λογική, που εξυπηρετεί και τη σαφέστερη εκφορά του κειμένου.

Αυτό σταδιακά αφαιρεί σημασία και βάρος από τις ενδιάμεσες φωνές μιας σύνθεσης και τη συσσωρεύει στις ακραίες φωνές - μελωδία και βάσιμο.¹⁶⁸ Έτσι προκύπτει μια πρώτη ιεράρχηση των φωνών, που είναι χαρακτηριστικό της επόμενης περιόδου, του Μπαρόκ.

Δημιουργία της τεχνικής της παραλλαγής (*variation*).

Αίσθηση της αρχιτεκτονικής δομής, που δημιουργείται μέσω της διαίρεσης σε περιόδους και ομάδες μέτρων, μέσω πτώσεων στις βαθμίδες της

¹⁶⁷ Για τα ανωτέρω βλ. αναλυτικότερα Epochen 122 κ.ε. και 160 κ.ε.

¹⁶⁸ Αυτό οφείλεται κατά ένα μέρος σε επιρροές της ουμανιστικής φιλοσοφίας και αισθητικής. Βλ. Epochen 90.

δεσπόζουσας ή της υποδεσπόζουσας, μέσω επαναλήψεων ορισμένων αποσπασμάτων ή μέσω αντιθέσεων.

Κριτήριο του συνόλου της μουσικής δημιουργίας είναι ο ακροατής της μουσικής. Αυτός πρέπει να κατανοεί και τη μουσική δομή και το κείμενο.

Η γλώσσα του συναισθήματος δημιουργεί άμεση σχέση με τον εκτελεστή και τον ακροατή. Το στενό δέσιμο της μουσικής με το συναίσθημα θα οδηγήσει στη θεωρία των συναισθημάτων (Affektenlehre) του Μπαρόκ, όπου στερεότυπα μουσικά σχήματα συσχετίζονται και αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένα (τυποποιημένα) συναισθήματα.

Μουσική τυπογραφία

Όπως προαναφέραμε, σημαντικότερο γεγονός στον τομέα των τεχνικών εφευρέσεων που από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα αρχίζει να αφορά και την μουσική, είναι η εφεύρεση της τυπογραφίας.

Οι πρώτες εφαρμογές της τυπογραφίας στην μουσική σημειώθηκαν το 1476 στην Ρώμη και το 1481 στο Βύρτσμπουργκ (Würzburg) και στην Βενετία. Αρχικά η μουσική τυπογραφία χρησιμοποιήθηκε για την εκτύπωση χορικών. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της τεχνικής της εκτύπωσης ήταν η χρησιμοποίηση χωριστών τυπογραφικών στοιχείων για το πεντάγραμμο και χωριστών για τα φθογγόσημα. Αυτή την τεχνική επέκτεινε το 1498 ο Βενετσιάνος τυπογράφος Πετρούτσι (Petrucchi) σε φθογγόσημα της μετρικής σημειογραφίας και το 1501 τα πρώτα βιβλία με γαλλοφλαμανδικά chansons (μεταξύ άλλων του Josquin) και αργότερα με λειτουργίες. Το 1507 ο Πετρούτσι τύπωσε την πρώτη ταμπουλατούρα λαούτου. Το 1525 ο Γάλλος Πιέρ Ωτέν (Pierre Haultin) στο Παρίσι επινόησε την ταυτόχρονη εκτύπωση πενταγράμμου και φθογγοσήμων, μια μέθοδο που γρήγορα γενικεύτηκε και παρά την ανάπτυξη πολλών και τελειότερων μεθόδων, έμεινε περιορισμένα σε χρήση ως και τον 20ο αιώνα στην εκτύπωση βιβλίων με τραγούδια. Το 1586 ο Ρωμαίος τυπογράφος Σιμόνε Βερόβιο (Simone Verovio) εφεύρε την εκτύπωση σε πλάκες – μια μέθοδο που έμελλε να γίνει κυρίαρχη τον 19^ο και τον 20ο αιώνα. Μέχρι τον 18^ο αιώνα ωστόσο η μέθοδος αυτή είχε περιορισμένη διάδοση και οι χρησιμοποιούμενες πλάκες ήσαν από χαλκό.

Η τυπογραφία επέφερε ριζικές αλλαγές στις προϋποθέσεις και τις διαδικασίες διάδοσης της μουσικής. Από τον 16^ο αιώνα ένας χείμαρρος τυπωμένης μουσικής γίνεται προσιτός και ικανοποιεί τις ανάγκες μιας όλο και περισσότερο αυξανόμενης κοινωνικής καλλιέργειας της μουσικής σε κύκλους ευγενών και αστών, συχνά ερασιτεχνών. Τα κομμάτια τυπώνονται πολλές φορές σε συλλογές, των οποίων η σύνθεση αντικατοπτρίζει προτιμήσεις του κοινού αλλά και των τυπογράφων-εκδοτών. Οι συλλογές αυτές συμβαίνει να είναι πολλές φορές ανώνυμες σ' ό,τι αφορά τους συνθέτες των κομματιών ή/και να αποτελούνται από μεταγραφές γνωστές με τα ονόματα των τυπογράφων-εκδοτών, που τις δημοσίευσαν.

Τυπογράφοι του 16^{ου} αιώνα είναι μεταξύ άλλων οι:

- Πετρούτσι, Σκότο (Scoto), Γκαρντάνο (Gardano) στην Ιταλία,
- Ωτέν (Haultin), Αταινιάν (Attaignant, από 1527), Λε Ρουά (Le Roy), Μπαλάρ (Ballard) κ.α. στην Γαλλία (Παρίσι),

- Τίλμαν Σουζάτο (Tilman Susato) στις Κάτω Χώρες (Αμβέρσα).

Τυπογράφοι μουσικής υπήρχαν επίσης και στην Αγγλία και την Γερμανία (Schöffner στο Mainz), καθώς και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

Οι κυριότεροι θεωρητικοί της Αναγέννησης

Τα θεωρητικά συγγράμματα της Αναγέννησης, εκτός από να μας μεταφέρουν τη μουσική θεωρία της εποχής είναι χρήσιμα και για την επανερμηνεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας που επιχειρούν. Κυρίως όμως είναι ταυτόχρονα και οι σημαντικότερες πηγές ιστορικής γνώσης για τη μουσική εκείνης της εποχής. Μας μιλούν για την ουσία, την καταγωγή, το σκοπό και τη χρησιμότητα της μουσικής της εποχής τους, για τα στοιχεία που την αποτελούν, τις προϋποθέσεις στις οποίες βασίζεται, τις εκφάνσεις της, αλλά και τις γνώσεις και ικανότητες που απαιτούνται για ν' ασχοληθεί κανείς μ' αυτή.¹⁶⁹

Ο σημαντικότερος θεωρητικός του β' μισού του 15^{ου} και των αρχών του 16^{ου} αιώνα και ταυτόχρονα μια από τις αντιπροσωπευτικές φυσιογνωμίες το αναγεννησιακού ουμανισμού είναι ο Γιοχάνες Τινκτόρις (**Johannes Tinctoris**, περ. 1435 – 1511). Ο Τινκτόρις καταγόταν από την περιοχή της Φλάνδρας και το 1460 φαίνεται πως ήταν διευθυντής χορωδίας στο Cambrai. Από το 1472 ήταν στην υπηρεσία του βασιλιά της Νεάπολης Φερδινάνδου του 1^{ου} ή Ferrante (βασιλεία 1458-1494) και πέρασε πολλά χρόνια της ζωής του στην Ιταλία. Αντιπροσωπευτική πνευματική προσωπικότητα της Αναγέννησης, ήταν νομικός, μαθηματικός, θεωρητικός της μουσικής και συνθέτης. Σώζονται δώδεκα μουσικοθεωρητικά έργα του, ανάμεσα στα οποία ιδιαίτερη σημασία έχουν δύο: το *Terminorum musicae diffinitorium* (περίπου 1495), το πρώτο γνωστό λεξικό μουσικών όρων των νεότερων χρόνων, και το *Liber de arte contrapuncti* – εγχειρίδιο αντίστιξης (δηλαδή σύνθεσης), το οποίο περιέχει μεταξύ άλλων πολύτιμες κριτικές παρατηρήσεις για έργα συγχρόνων των συνθετών.

Ο **Gioseffo Zarlino** έγραψε σημαντικό αριθμό συνθέσεων, μοτέτα και μαδριγάλια, που δημοσιεύτηκαν σε ατομικές συλλογές, σε συλλογές έργων διαφόρων συνθετών ή διασώζονται σε χειρόγραφα. Τα θεωρητικά έργα του είναι τρία: α) *Le Istituzioni harmoniche* (Βενετία 1558, ²1562, ³1563), β) *Dimostrazioni harmoniche* (Βενετία 1571, ²1573) και γ) *Sopplimenti musicali* (Βενετία 1588).

Ο Τσαρλίνο στηριζόμενος στους αριθμητικούς υπολογισμούς της αρχαίας και μεσαιωνικής θεωρίας της μουσικής περιέγραψε για πρώτη φορά αριθμητικά το καινούργιο φαινόμενο τρίφωνης συνήχησης που είχε δημιουργήσει η εξέλιξη της πολυφωνικής υφής, τον συνδυασμό δηλαδή μεγάλης και μικρής τρίτης ή μικρής και μεγάλης τρίτης στα πλαίσια της πέμπτης καθαρής και την εξέχουσα θέση του στην πολυφωνική υφή με τρεις ή περισσότερες φωνές με την μεταγενέστερη ορολογία, την μείζονα και την ελάσσονα συγχορδία.¹⁷⁰

Ο **Heinrich Glarean (Henricus Glareanus)**, ουμανιστής και φίλος του Εράσμου, ήταν γνώστης της αρχαίας ελληνικής θεωρίας από τις πηγές της και προσπάθησε να συνδυάσει την μεσαιωνική θεωρία των τρόπων με όσα είχε καταλάβει από την μελέτη των θεωρητικών της αρχαίας ελληνικής μουσικής και με την μουσική πρακτική της εποχής του. Έτσι στο ογκώδες θεωρητικό

¹⁶⁹ Neues Handbuch 3, 129

¹⁷⁰ Neues Handbuch 3, 149

σύγγραμμά του *Dodecachordon* (1547) διατύπωσε την άποψη ότι οι τρόποι δεν θα έπρεπε να είναι οκτώ, αλλά δώδεκα. Τους τέσσερις καινούργιους τρόπους τοποθετεί ο Γκλαρεάνους με finales στο A και στο C (λα και ντο) αφήνοντας έστω ως μοναδική βαθμίδα, που δεν αποτελεί αφετηρία κλίμακας-μοντέλου, το B. Ο λόγος αυτής της εξαίρεσης ήταν η αστάθεια του B, το οποίο εμφανιζόταν στην θεωρία τότε ως *quadratum* και τότε ως *rotundum* (βλ. και παραπάνω). Τους τέσσερις νέους τρόπους ονομάζει ο Γκλαρεάνους ακολουθώντας τους αρχαίους θεωρητικούς, σύμφωνα με τις γνώσεις της εποχής, του αιόλιο (με αφετηρία το A), υποαιόλιο (τον αντίστοιχο πλάγιο με τέταρτη χαμηλότερα), ιώνιο (με αφετηρία το C) και υποϊώνιο (τον αντίστοιχο πλάγιο μια τέταρτη χαμηλότερα). Οι δύο καινούργιοι πλάγιοι τρόποι συμπίπτουν στην σειρά των φθόγγων τους ως κλίμακες με τον φρύγιο και τον μιξολύδιο αντίστοιχα. Διαφέρουν όμως απ' αυτούς ως προς την χαρακτηριστική για κύριο και πλάγιο τρόπο υποδιαίρεση της οκτάβας (τοποθέτηση της *repercussa* κλπ. -βλ. παραπάνω). Πάντως, η απόδοση αρχαίων ονομάτων στους τρόπους οφείλεται συχνά σε παρεξηγήσεις: Τα ονόματα δεν συμπίπτουν πάντα με τις κλίμακες των αρχαίων τρόπων.

Η σημασία των τρόπων στην Αναγέννηση: Οι τρόποι της λεγόμενης φωνητικής πολυφωνίας (περ. 1540-1600), που ονομάζονται *Modi* ή *Toni*, έχουν κοινά σημεία με τις τονικότητες του συστήματος μειζονος-ελάσσονος, αλλά έχουν και θεμελιώδεις διαφορές. Τα κοινά σημεία είναι στη μορφή. Όπως ακριβώς συμβαίνει με το σύστημα μειζονος-ελάσσονος, έτσι και οι τρόποι υφίστανται στη συνείδηση του συνθέτη ήδη πριν από κάθε συγκεκριμένο μουσικό εύρημα και είναι αυτοί που σχηματίζουν την λογική συνεκτικότητα ενός μουσικού έργου. Επίσης λειτουργούν (αν και όχι μόνοι τους) ως φορείς συναισθηματικού περιεχομένου. Όμως, στο περιεχόμενό τους, οι τρόποι είναι πολύ διαφορετικοί από τις τονικότητες. Δεν είναι συστήματα συγχορδιακών σχέσεων, αλλά βασίζονται σε μορφώματα μελωδικά. Αυτό καθρεφτίζεται ξεκαθαρα σε όσα λέει η μουσική θεωρία της Αναγέννησης σχετικά με τους τρόπους και τις συνηχήσεις. Εκεί που γίνεται λόγος για τρόπους, δεν υπάρχει τίποτε για συνηχήσεις και για ακολουθίες συνηχήσεων. Αντίθετα, εκεί που γίνεται λόγος για τις τελευταίες, δεν αναμειγνύονται οι τρόποι. Αυτό που γνωρίζουμε από τη μουσική του 18ου και 19ου αιώνα, ότι δηλαδή η αρμονία προηγείται της μελωδίας, δεν ισχύει για την παλαιότερη περίοδο.¹⁷¹

Φόρμες της αναγεννησιακής μουσικής

Στον μουσικό πολιτισμό του Δουκάτου της Βουργουνδίας πραγματοποιείται κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του 15^{ου} αιώνα μια σύνθεση των μουσικών παραδόσεων του τέλους του Μεσαίωνα και προπαντός της γαλλικής *Ars nova* και της αγγλικής μουσικής. Τα κυριότερα είδη μουσικής σύνθεσης είναι στην κοσμική μουσική το *chanson* και στην θρησκευτική η λειτουργία και το *μοτέτο*. Με την πάροδο του χρόνου και τη μεταβολή των συνθηκών, οι παραδοσιακές φόρμες εξελίσσονται ως προς την τεχνική τους και νέες δημιουργούνται. Έτσι, οι

¹⁷¹ Βλ. Meier, *Alte Tonarten* 14.

κυριότερες φόρμες της αναγεννησιακής μουσικής και η εξέλιξή τους έχουν ως εξής:

Λειτουργία

Στην θρησκευτική μουσική κυρίαρχο είδος μουσικής σύνθεσης της Αναγέννησης είναι η λειτουργία, βασικά σε υφή καντιλένας ή μοτέτου. Η αναβάθμιση της λειτουργίας στην πιο επίσημη θέση μεταξύ των ειδών της θρησκευτικής μουσικής είναι επίτευγμα του 15^{ου} αιώνα.¹⁷² Άλλα είδη θρησκευτικής σύνθεσης είναι συνθέσεις πάνω σε τμήματα του *Proprium Missae* και του *Officium*, καθώς επίσης ύμνοι και μοτέτα.

Γενικότερα η μουσική που εκτελείται στην εκκλησία είναι μουσική με απλούστερη δομή, αν και με μεγαλόπρεπο ή κατανυκτικό ύφος. Ο λόγος είναι ότι απευθύνεται και επιδιώκει να γίνει κατανοητή από τον απλό λαό, που δεν είχε ιδιαίτερη μουσική καλλιέργεια. Είναι κι αυτός ένας από τους λόγους της σταδιακής ανάπτυξης της αισθητικής της *musica reservata* (βλ. παρακάτω), δηλ. της μουσικής για τους καλλιεργημένους ευγενείς φιλόμουςους. Έτσι, ο διαχωρισμός σε μουσική για τα «σαλόνια των ευγενών» (*da camera*), και για τους πολλούς στην εκκλησία (*da chiesa*), που θα αποτελέσει ιδιαίτερο μορφοποιητικό χαρακτηριστικό στο Μπαρόκ (βλ. πιο κάτω), φαίνεται πως υπάρχει ήδη εν σπέρματι την περίοδο αυτή.¹⁷³

Οι παλαιότερες γνωστές συνθέσεις λειτουργίας της φλαμανδο-βουργουνδικής σχολής είναι πάνω σε μεμονωμένα μέρη του *Ordinarium Missae*. Αργότερα εμφανίζονται συνθέσεις πάνω σε ζευγάρια μερών και από το 1420/30 πλήρεις κύκλοι (Dufay). Βασικό κριτήριο για την τυπολογία της λειτουργίας ως μουσικής σύνθεσης και για την επισήμανση των γνωρισμάτων υφής, είναι ο τρόπος που χρησιμοποιείται κάθε φορά το απόσπασμα χορικού (ή άλλο «δεδομένο μέλος»). Με κριτήριο την χρήση του *cantus firmus* οι κυριότεροι τύποι λειτουργίας είναι οι εξής:

Λειτουργία Discantus: Ο λιγότερο συχνός τύπος. Ο *cantus firmus* δεν βρίσκεται στον *tenor* αλλά στην ψηλότερη φωνή και εμπλουτίζεται με στολίσματα και ρυθμικές ή μελωδικές παραλλαγές κατά το πρότυπο του αγγλικού καλλωπισμού του μέλους που συναντήσαμε παραπάνω. Στις συνθέσεις που περιλαμβάνουν όλα τα χορωδιακά μέρη του *Ordinarium Missae*, το χορικό κάθε μέρους είναι διαφορετικό σε αντιστοιχία με το *cantus planus* (δηλ. το κανονικό λειτουργικό γρηγοριανό μέλος) της λειτουργίας. Π.χ. για το μέρος του *Kyrie* διαλέγουν ένα γρηγοριανό μέλος από το ίδιο μέρος του *ordinarium*. Πρόκειται για τύπο που καλλιεργήθηκε στη μεταβατική περίοδο της επίδρασης των Άγγλων και στη γενιά του Dufay (πρώτο μισό του 15ου αιώνα). Ένας από τους παλαιότερους γνωστούς κύκλους λειτουργίας αυτού του τύπου είναι η «*Missa sine nomine*» του Dufay.

Λειτουργία Tenor ή Λειτουργία Cantus Firmus: Ο συχνότερα χρησιμοποιούμενος τύπος καθ' όλη τη διάρκεια της Γαλλοφλαμανδικής σχολής. Σύμφωνα με αυτόν, όλα τα μέρη του *Ordinarium* έχουν τον ίδιο

¹⁷² Neues Handbuch 3, 193

¹⁷³ Βλ. σχετικά και Epochen 118-119

cantus firmus, κοινή μέτρηση, κοινή τονικότητα (τροπικότητα), κοινό συνδυασμό κλειδιών.¹⁷⁴ Ενίοτε ο cantus firmus προέρχεται από ένα γρηγοριανό μέλος που όμως δεν ανήκει στο *ordinarium* και, ακόμη συχνότερα, από ένα κοσμικό τραγούδι, το οποίο δίνει και το όνομά του στη λειτουργία. Επίσης μπορεί να είναι νέα σύνθεση ή να προέρχεται από κάποια φράση, που τα γράμματά της είναι και ονόματα φθογοσώμων (π.χ. *Hercules dux Ferrariae* - e-u-e-u-e-a-i-e, δηλ. re-ut-re-ut-re-la-mi-re). Το θέμα που προκύπτει από τέτοιες φράσεις ονομάζεται *soggetto cavato*. Ο γερμανικός όρος είναι «Tenormesse». Ο cantus firmus μπορεί να εμφανίζεται και στις άλλες φωνές, κυρίως μέσω μίμησης στην αρχή διαφόρων τμημάτων, όπως μπορεί επίσης να μοιράζεται σε όλες τις φωνές σε αντιστοιχία ενδεχομένως με τους στίχους τραγουδιού, από το οποίο προέρχεται (μεταφερόμενος ή περιπλανώμενος cantus firmus). Τέλος, μπορεί να σχηματίζει σκελετό του πολυφωνικού πλέγματος σε συνδυασμό με τον *discantus* (*Diskant-Tenormesse*).

Μ' αυτό τον τύπο λειτουργίας εκδηλώνεται μια τάση διαχωρισμού της λειτουργίας ως μουσικής σύνθεσης από την λειτουργία ως τελετουργική πράξη. Ο cantus firmus ακόμα και στην περίπτωση που είναι απόσπασμα από λειτουργικό γρηγοριανό μέλος, δεν συνιστά πλέον δεσμό της μουσικής σύνθεσης με την τελετουργική πράξη, μια και δεν βρίσκεται σε αντιστοιχία με τα διάφορα μέρη της λειτουργίας, αλλά χρησιμεύει μόνο ως κατασκευαστική αρχή της μουσικής σύνθεσης. Η παρατήρηση αυτή ισχύει πολύ περισσότερο στην πολύ συχνή περίπτωση, όπου ο c.f. είναι κοσμικός ή ελεύθερη σύνθεση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ένα πολύ πιο ελεύθερο χειρισμό του cantus firmus σε σχέση με το λειτουργικό κείμενο.¹⁷⁵ Αυτά δεν σημαίνουν ότι η λειτουργία ως σύνθεση έπαψε να είναι είδος θρησκευτικής μουσικής με συγκεκριμένο λειτουργικό χαρακτήρα. Αντίθετα η λειτουργία ως μουσική σύνθεση συνέχισε να είναι πάντοτε η κατ' εξοχήν έκφραση θρησκευτικής εκκλησιαστικής μουσικής και μέχρι τον 19^ο αιώνα ήταν αδιανόητη εκτέλεσή της εκτός της εκκλησίας και εκτός των τελετουργικών περιστάσεων που εξυπηρετούσε. Με τα τεχνικά χαρακτηριστικά της λειτουργίας-tenor όμως η λειτουργία ως είδος μουσικής σύνθεσης άρχισε παράλληλα να γίνεται πρότυπο ενός ολοκληρωμένου μουσικού έργου. Οι λειτουργίες-tenor έχουν ως ονομασία τον χρησιμοποιούμενο cantus firmus. Η παλαιότερη γνωστή λειτουργία αυτού του τύπου είναι του Dunstable. Άλλες λειτουργίες-tenor είναι μεταξύ άλλων η *Missa "la sol fa re mi"* του Josquin Desprez (tenor ελεύθερη σύνθεση), οι παραπάνω από 30 λειτουργίες διαφόρων συνθετών με την ονομασία "*Missa L'homme arme*" (tenor ένα παλαιό γαλλικό τραγούδι μ' αυτό τον τίτλο), η *Missa "Hercules Dux Ferrarie"* του Josquin Desprez, η "*Missa Se la face ay pale*" του Ντυφάυ κ.α. Η λειτουργία-tenor είναι συνήθως τετράφωνη με tenor που κινείται κατά κανόνα σε μεγάλες ρυθμικές αξίες. Η εκτέλεσή της γινόταν, τουλάχιστον στις πιο επίσημες περιπτώσεις, από φωνές και μουσικά όργανα.

Μέρη λειτουργίας χωρίς cantus firmus. Κυρίαρχη σ' αυτό τον τύπο λειτουργίας, ο οποίος δεν είναι πολύ συνηθισμένος, είναι η υψηλότερη

¹⁷⁴ Από τον συνδυασμό κλειδιών (υπήρχαν δύο κυρίως, ο χαμηλός και ο ψηλός) καθοριζόταν και η έκταση των φωνών και η ηχητική θέση της λειτουργίας, διότι η κάθε φωνή περιοριζόταν στην έκταση που όριζε το πεντάγραμμα, και επομένως εξαρτιόταν άμεσα από το κλειδί.

¹⁷⁵ Epochen 80

φωνή. Όλες οι φωνές είναι ελεύθερη σύνθεση και ο τύπος αυτός συνιστά μια ελεύθερη «λειτουργία-discantus» (βλ. παραπάνω). Παράδειγμα τέτοιας λειτουργίας είναι η Missa mi-mi του Οκεγκεμ.

Παρωδιακή Λειτουργία (16ος αιώνας): Κατά τον 16ο αιώνα, η λειτουργία παραμένει ένα πολύ συχνά καλλιεργούμενο είδος θρησκευτικής μουσικής σύνθεσης. Ακολουθεί τα γενικά χαρακτηριστικά του μοτέτου. Νέο στοιχείο αποτελεί η μεγάλη διάδοση της **λειτουργίας-παρωδίας** ή **παρωδιακής λειτουργίας**. Η αρχή του τύπου αυτού συναντάται ήδη στην λειτουργία με cantus firmus των προηγούμενων περιόδων της γαλλο-φλαμανδικής σχολής. **Τεχνική της Παρωδίας:** Ένα ολόκληρο πολυφωνικό τμήμα μιας άλλης προϋπάρχουσας σύνθεσης (του ίδιου ή άλλου συνθέτη), αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία κτίζεται η νέα σύνθεση. Σ' αυτήν μπορεί να προστεθούν νέες φωνές ή και όχι, ή και να αντικατασταθούν ορισμένες από τις υπάρχουσες. Ενίοτε αλλάζει ο ρυθμός και το μέτρο, προστίθενται, αφαιρούνται ή μετατίθενται τμήματα κλπ. Πάντως σίγουρα αλλάζει το κείμενο, αφού από το κοσμικό τραγούδι περνάμε στα στερεότυπο κείμενο της λειτουργίας. Έτσι, με την τεχνική της παρωδίας έχουμε κατά κανόνα μια σαφή επέμβαση στη δομή της προϋπάρχουσας σύνθεσης.

Βάση της παρωδίας είναι ένα πολυφωνικό τμήμα από θρησκευτικό (κατά κανόνα μοτέτο) ή κοσμικό (μαδριγάλι, chanson ή άλλο, πρβλ. πιο κάτω Binchois) κομμάτι. Η βάση αυτή, αν δεν γνωστοποιείται από τον συνθέτη, υφίσταται συχνά τέτοια επεξεργασία, ώστε δεν μπορεί να αναγνωριστεί. Τρόποι εμφάνισης της παρωδίας είναι:

- α) Η βάση εμφανίζεται σε κάθε μέρος λειτουργίας μία φορά. Σε μέρη με μεγάλο κείμενο, δηλαδή στο Gloria και στο Credo, η βάση εμφανίζεται και περισσότερες από μία φορές.
- β) Εμφανίζεται η αρχή της βάσης και κατά κανόνα σε κάθε μέρος λειτουργίας με αποτέλεσμα τον σχηματισμό ενός μουσικού κύκλου.
- γ) Η βάση χωρίζεται σε τμήματα, ανάμεσα στα οποία υπάρχουν παρεμβολές ελεύθερης (δηλαδή ανεξάρτητης από την βάση) σύνθεσης.
- δ) Μια ή περισσότερες φωνές της βάσης αντικαθίστανται από ελεύθερες συνθέσεις η προστίθενται νέες φωνές σε προϋπάρχουσες.

Η παρωδιακή λειτουργία συνεπάγεται πρόσληψη κοσμικών στοιχείων στην εκκλησιαστική μουσική και δη chansons και χορών. Τόσο αυτή όσο και η διείσδυση εκκλησιαστικών στοιχείων στην κοσμική μουσική αποτελούν μέρος της σύνθετης διαδικασίας διαμόρφωσης της λόγιας μουσικής παράδοσης. Η Συνοδός του Τριδέντου απαγόρευσε την παρωδιακή λειτουργία, καθώς και την χρήση cantus firmus από κοσμικά τραγούδια στις συνθέσεις λειτουργίας. Η απαγόρευση αυτή δεν είχε ωστόσο ιδιαίτερη επιτυχία. Συνεχίζεται μάλιστα και στο Μπαρόκ, όπου έχουμε τα παραδείγματα του S. Scheidt, στην 8φωνη επεξεργασία ενός 5φωνου μοτέτου του M. Vulpus 1620, ή του H. Schütz, που στη Symphonia sacra "Es steh' Gott auf" βασίζεται σε δύο Scherzi musicali του Monteverdi. Τέλος, ο ίδιος ο Μπαχ ξαναχρησιμοποιεί παλαιότερα έργα του με την τεχνική της παρωδίας (το πιο γνωστό παράδειγμα είναι η μεγάλη του Λειτουργία σε σι ελάσσονα)

ΜΟΤΕΤΟ

Επίσης, συνεχίζει να καλλιεργείται το **ισορυθμικό μοτέτο** (τετράφωνο), αλλά πιο χαλαρό και λιγότερο μηχανιστικό. Σιγά σιγά, η ισορυθμία υποχωρεί και δίνει τη θέση της στην ελεύθερη μελωδική παραλλαγή και στην υπογράμμιση της έννοιας του κειμένου.

Ηδη από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα εγκαταλείπεται βαθμιαία στο μοτέτο η χρήση πολλών κειμένων και η ισορυθμία, η οποία εμφανίζεται μόνο μερικές φορές σε επίσημα-εορταστικά μοτέτα. Επίσης το μοτέτο γίνεται τώρα ένα είδος θρησκευτικής, όχι αυστηρά λειτουργικής, μουσικής. Εμφανίζεται όμως και ως είδος κοσμικής μουσικής σύνθεσης σε επίσημες εορταστικές εκδηλώσεις.¹⁷⁶ Από πλευράς μουσικής υφής το μοτέτο έχει *cantus firmus* στον *tenor*, ο οποίος κινείται κατά κανόνα με μεγάλες ρυθμικές αξίες αλλά δεν φέρει δικό του κείμενο - στο αναγεννησιακό μοτέτο δεν υπάρχει πολυκειμενικότητα. Εκδηλώνεται όμως και στο μοτέτο τάση ομοιομορφίας των φωνών μέσω μίμησης και κατάργησης του *cantus firmus*.

Από τον Όμπρεχτ προέρχονται και τα πρώτα γνωστά πολυφωνικά Πάθη, «Κατά Ματθαίον Πάθη», σύνθεση με χαρακτηριστικά μοτέτου, όπου τα μέρη των προσώπων τραγουδιούνται πολυφωνικά.

Στον 16ο αιώνα, το μοτέτο με *cantus firmus* γίνεται όλο και πιο σπάνιο. Κυριαρχεί το μοτέτο ως ελεύθερη σύνθεση, στο οποίο την βάση για την δομή της μουσικής δίνει το χρησιμοποιούμενο κείμενο. Έτσι το μοτέτο απαρτίζεται από μέρη που αντιστοιχούν προς τις νοηματικές κυρίως ενότητες του κειμένου, τις οποίες θέλει να εξάρει ο συνθέτης. Κάθε νέο μέρος μοτέτου εμφανίζει νέα μελωδικά μοτίβα με γενική μίμηση σ' όλες τις φωνές. Όλες οι φωνές συμμετέχουν εξίσου στο μοτιβικό υλικό, το *soggetto*, το οποίο δεν είναι πια λειτουργικό μέλος και το οποίο αλλάζει σε κάθε στίχο ή τμήμα του μοτέτου.¹⁷⁷ Κατά κανόνα τα μοτέτα αποτελούνται από δύο μεγάλα μέρη σε διαφορετικό «μέτρο» (τριμερές και τετραμερές). Επίσης είναι τετράφωνα με συχνά ομοφωνικά μέρη και διαφοροποίηση του αριθμού των φωνών κατά τμήματα. Ο τύπος αυτός είναι εκείνος που θα χρησιμοποιηθεί και στους επόμενους αιώνες. Ο αριθμός των φωνών για όλα τα είδη μουσικής σύνθεσης αυξάνεται και από τέσσερις, που ήταν κατά κανόνα, γίνεται τώρα πέντε ή έξι, οι οποίες είναι απόλυτα εξομοιωμένες. Τάση διάκρισης μπορεί να εμφανίζει η υψηλότερη φωνή, ενώ η χαμηλότερη (*basso*) χαρακτηρίζεται από αρμονική πορεία με συχνές πτώσεις και μάλιστα κατά το σχήμα δεσπόζουσα – τονική (D – T). Η εξομοίωση των φωνών τείνει να δημιουργήσει το ιδανικό της *a capella* εκτέλεσης. Ωστόσο στην πραγματικότητα οι εκτελέσεις γίνονται, κατά περίπτωση, και με ντουμπλαρίσματα των φωνών από όργανα. Επίσης εκδηλώνεται στο μοτέτο η επίδραση ειδών μουσικής σύνθεσης της κοσμικής μουσικής, ιδιαίτερα από την Ιταλία (μαδριγάλι, βιλανέλα κλπ), αλλά και από τη Γαλλία (*chanson*). Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα σε μοτέτα που δεν είναι γραμμένα για επίσημες εορταστικές περιστάσεις. Ταυτόχρονα όμως εκδηλώνεται και η αντίθετη τάση, δηλαδή η τέχνη μελωδικής υφής της γαλλοφλαμανδικής

¹⁷⁶ Πολύ γνωστό είναι το εορταστικό μοτέτο *Nuper rosarum flores* του Dufay, που γράφτηκε για τα εγκαίνια του καθεδρικού ναού της Santa Maria del Fiore της Φλωρεντίας, το 1436.

¹⁷⁷ Άτλας 129

μουσικής γίνεται βάση σχεδόν κάθε είδους λόγιας μουσικής. Στην Αγγλία, το μοτέτο παίρνει την ονομασία **anthem**.

Το βουργουνδικό Chanson

Η λέξη *chanson* σημαίνει στα γαλλικά «τραγούδι». Για την μουσική του 15^{ου} αιώνα, αλλά και αργότερα, χρησιμοποιείται ως όρος για να υποδηλώσει κοσμική φωνητική μουσική διαφορετικών μουσικών και ποιητικών μορφών με κοινά όμως χαρακτηριστικά υφής.

Πρόκειται για τον διάδοχο των ειδών της καντιλένας της *ars nova*. Ξεκινά ως τρίφωνη σύνθεση, με *tenor*, (*dis*)*cantus*, *contratenor* (συμπληρωματική φωνή). Οι δύο χαμηλότερες φωνές είναι οργανικές. Όμως και ο *tenor* είναι επίσης μελωδικός και συμπληρώνει μελωδικά την επάνω φωνή, στα πρώιμα *chanson* μάλιστα ο *tenor* είναι η κύρια φωνή. Σημαντικό καινούργιο στοιχείο της μουσικής σύνθεση που δεν περιορίζεται στο *chanson*, είναι η συνειδητή προσπάθεια για αντιστοιχία γλωσσικού-ποιητικού και μουσικού ρυθμού και η σχετική μ' αυτό τάση δημιουργία πτωτικών σχημάτων. Το *chanson* (ιδίως του *Binchois*, που έχει γράψει πολλές δεκάδες, κυρίως σε μορφή *rondeau*) είναι το πρώτο αναγεννησιακό είδος στο οποίο αναπτύσσεται η τεχνική της **μίμησης**. Επίσης, έχουμε τις πρώτες εμφανίσεις της πτώσης V-I. Το διάστημα αυτό σχηματίζεται αρχικά όχι στην ίδια φωνή, αλλά από δύο νότες που ανήκουν στις δύο χαμηλότερες φωνές και ονομάζεται πτώση του *Landino*. Αργότερα όμως, αντικαθίσταται από κανονική πτώση V-I που σχηματίζεται από δύο νότες στην ίδια φωνή. Πολλά από τα *chansons* του *Binchois* αποτέλεσαν τη βάση ως *cantus firmus* ή με την τεχνική της παρωδίας) για πολλές λειτουργίες και μοτέτα. Μορφολογικά, το βουργουνδικό *chanson* πλησιάζει αρχικά στο ροντώ, αλλά αργότερα υιοθετεί και άλλες φόρμες.

Το είδος του *chanson* βρίσκει την κορύφωσή του (και ταυτόχρονα κορύφωση της γαλλοφλαμανδικής τέχνης) στην μουσική του *Josquin*. Είναι η εποχή που το είδος αυτό απελευθερώνεται από τους στενούς αριστοκρατικούς κύκλους των γάλλων ευγενών και περνά στους αστούς, οπότε αρχίζει μια περίοδος πειραματισμών: Μορφολογική διαφάνεια, κατανοητή απαγγελία του κειμένου, παρεμβολή ομοφώνων και ομορυθμικών τμημάτων ανάμεσα στα πολυφωνικά. Οι φωνές φτάνουν μέχρι τις πέντε ή και έξι. Κυριαρχεί η μίμηση. Στην περίοδο μετά το θάνατο του *Ζοσκέν* έχουμε την μεγάλη διάδοση του *chanson* με τις αλληλεπόμενες εκδόσεις έργων από εκδότες όπως οι *Attaignant*, *Susato*, *Moderne*, *Le Roy*, *Ballard*.

Το *chanson* ήταν κυρίως τετράφωνο ή πεντάφωνο και είχε μεγάλη διάδοση σε ιδιωτικά περιβάλλοντα αριστοκρατών και ανώτερων αστικών στρωμάτων. Γενικά το *chanson* ήταν μια μουσική για επαίοντες. Τεκμήρια της μεγάλης διάδοσής του είναι οι πολυάριθμες έντυπες συλλογές και οι μεταγραφές για λαούτο. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι από το *Αταινιάν* (*Attaignant*) εκδόθηκαν μεταξύ των ετών 1528 και 1552 50 συλλογές *chanson* με συνολικά 1500 κομμάτια περίπου.

Κατά το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα το *chanson* δέχτηκε την επίδραση του μαδριγαλιού και αναπτύχθηκε προς μια περισσότερο περίτεχνη αντιστιχτική υφή. Παράλληλα όμως την ίδια εποχή εκδηλώθηκε και η περιοριζόμενη μόνο στη Γαλλία τάση για μια έντονα ομοφωνική υφή στο *chanson*, η οποία βρήκε την πιο χαρακτηριστική έκφρασή της στην *musique mesuree*, δηλαδή μετρημένη ή καλύτερα ρυθμισμένη μουσική.

Στον 16ο αιώνα τέλος, κυριαρχεί ένα ύφος μανιεριστικό, από σατιρικό έως προκλητικό και αθυρόστομο, που ονομάστηκε παρισινό chanson (Jannequin, Sermisy, 1530-1550). Είναι πιο απλό και ομοφωνικό στην υφή του και χαρακτηρίζεται από τμήματα με γρήγορη, σχεδόν απαγγελτική (parlando, όχι τραγουδιστή) εκφορά του κειμένου.¹⁷⁸ Οι ποιητές του γαλλικού chanson του 16^{ου} αιώνα είναι μεταξύ των επιφανέστερων εκπροσώπων του αναγεννησιακού ουμανισμού στην γαλλική ποίηση. Ο σημαντικότερος και αντιπροσωπευτικότερος είναι ίσως ο Κλεμάν Μαρώ (Clement Marot, 1496 – 1544).

Από τα μέσα του αιώνα όμως, το chanson επηρεάζεται βαθειά στη μορφολογία του από το μαδριγάλι και ουσιαστικά παύει να είναι ανεξάρτητο (Gombert, Lasso, Claude le Jeune).

Άλλα χαρακτηριστικά είναι η ομογενοποίηση των φωνών, την ομοφωνική πολυφωνία και τις όλο και περισσότερες προσπάθειες για την μουσική απόδοση του ποιητικού κειμένου. Όπως και στο μαδριγάλι, έτσι και στο chanson του 16^{ου} αιώνα η προσπάθεια μουσικής απόδοσης και ερμηνείας του ποιητικού κειμένου είναι καταστατικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του είδους.

Tenorlied

Απλούστερη μορφή κοσμικού τραγουδιού αποτελεί το γερμανικό Tenorlied. Το Cantus firmus (που προέρχεται συχνά από τραγούδια της αυλικής παράδοσης ή από λαϊκές μελωδίες) βρίσκεται στην φωνή του τενόρου και οι άλλες φωνές είναι είτε οργανικές είτε (αργότερα) φωνητικές, ενώ ο discantus έχει ενίοτε ποικίλματα σχηματίζοντας έτσι μαζί με τον tenor έναν διπλό μελωδικό σκελετό. Η δομή είναι συνήθως ομοφωνική και συλλαβική, με διάσπαρτα μελισματικά τμήματα.¹⁷⁹ Θυμίζει αρκετά την λαϊκότροπη ιταλική κοσμική μουσική (βλ. παρακάτω). Το ρεπερτόριο του γερμανικού Tenorlied μας παραδίδεται κυρίως από τρεις συλλογές: του Locham, του Glogau, του Rostock και του Schedel (όλα από την περίοδο 1460-1490).

Το ιταλικό κοσμικό τραγούδι (1500-1600)

Frottola - Villanella (Canzonetta, Balletto, Villancico, Canto carnascialesco) Είναι είδη λαϊκής προέλευσης και απλής δομής. Έχουν στροφική μορφή και σχετίζονται με την λαϊκή χορευτική (οργανική) μουσική. Η δομή είναι ομόφωνη, νότα προς νότα. Οι κυρίαρχες φωνές είναι η επάνω φωνή και το μπάσο (επομένως, έτσι μπορούν να θεωρηθούν άμεσοι πρόγονοι του ομοφωνικού ύφους του Μπαρόκ).

Η **Frottola** (μπουκέτο) απαντά κυρίως στη Φλωρεντία και τη Μάντουα. Ήταν είδος σύνθεσης, που εμφανίστηκε από τα τέλη του 15^{ου}/αρχές του 16^{ου} αιώνα σε αριστοκρατικούς και αστικούς κύκλους της Βόρειας και Κεντρικής Ιταλίας. Τα κείμενα ήσαν κυρίως ερωτικά με τετράφωνη ομοφωνική και αργότερα αντιστικτική υφή. Η soprano είναι η κυριότερη φωνή και η μόνη με κείμενο. Το μπάσο είναι κατά κάποιον τρόπο το

¹⁷⁸ Epochen 155

¹⁷⁹ Άτλας 153

τονικό «αντίβαρο», ενώ οι φωνές του τενόρου και της άλτο είναι γέμισμα. Η αρμονική δομή της φρόττολα είναι απλή με πτωτικά σχήματα τονικής αρμονίας. Οι φρόττολες διαδίδονταν σε πολυάριθμες ταμπουλατούρες και με αυτοσχεδιαστικές προσθήκες των λαουτιέρηδων. Φυσικά μεγάλο ρόλο σ' αυτή την διάδοση έπαιζε η μουσική τυπογραφία. Συνθέτες του είδους ήσαν μεταξύ άλλων ο Μαρχέτο Κάρα (Marchetto Cara, 1470ca – 1525) και ο Μπαρτολομέο Τρομποντσίνο (Bartolomeo Tromboncino, 1470 – 1535). Αργότερα, με την διάδοση του μαδριγαλιού και της βιλανέλας, η φρόττολα υποχώρησε.

Η **βιλανέλα** (vilanella) ήταν στροφικό τραγούδι ναπολιτάνικης καταγωγής, χορευτικό και συγγενικό προς το balleto. Η ονομασία της υποδηλώνει αγροτική προέλευση (villanus: χωριάτης). Αρχικά ήταν τρίφωνη σε ομοφωνική υφή και με κυρίαρχη φωνή την soprano. Χαρακτηριστική για την λαϊκή προέλευσης πολυφωνία της είναι οι συστηματικές παράλληλες πέμπτες σε τρίφωνες συγχορδίες. Αργότερα έγινε τετράφωνη και παρουσίασε χαρακτηριστικά όμοια με το μαδριγάλι, εισήλθε μάλιστα και στην μαδριγαλοκωμωδία. Γνώρισε κι αυτή μεγάλη διάδοση μέσω της μουσικής τυπογραφίας και οι σχετικές εκδόσεις χρονολογούνται από το 1537 (η παλαιότερη γνωστή) μέχρι το 1633 (η νεότερη γνωστή). Συνθέτες μεταξύ άλλων ήσαν ο Αντόνιο Σκαντέλο (Antonio Scandelo, 1517 – 1580), Τζιοβάνι Ντομένικο ντα Νόλα (Giovanni Domenico da Nola, 1510ca – 1592), Μπαλντασάρε Ντονάτο (Baldassare Donato, 1530ca – 1603) κ.α. Ως είδος μουσικής σύνθεσης δεν περιοριζόταν στην Ιταλία, αλλά εμφανίστηκε και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, όπως π.χ. στην Γερμανία.

Η **λάουντα** (lauda, πληθ. laude) ως πολυφωνικό τραγούδι εμφανίζεται, όπως και η φρόττολα, περί τα τέλη του 15^{ου} με αρχές του 16^{ου} αιώνα. Από μουσική άποψη έχει στενή συγγένεια με την τετράφωνη ομοφωνική φρόττολα, σε αντίθεση όμως προς αυτή η λάουντα είναι **τραγούδι θρησκευτικού αλλά όχι λειτουργικού χαρακτήρα**. Η λάουντα είναι παλαιά λαϊκή μουσική μορφή θρησκευτικής έκφρασης στην Ιταλία και απαντάται ως μονοφωνικό τραγούδι ήδη κατά τον Μεσαίωνα. Η πολυφωνική λάουντα του 16^{ου} αιώνα με κείμενο συνήθως σε ιταλική, αλλά μερικές φορές και σε λατινική γλώσσα, χαρακτηρίζεται από συλλαβική μελοποίηση του κειμένου, ρυθμική ομοιομορφία, μελωδική κυριαρχία της υψηλότερης φωνής και απλή αλλά εκφραστική αρμονική υφή. Μ' αυτά τα γνωρίσματα επηρέασε την εξέλιξη της γαλλοφλαμανδικής μουσικής του 16^{ου} αιώνα και ήταν ένας από τους σημαντικούς δρόμους διεύδυσης στοιχείων λαϊκών τοπικών παραδόσεων σ' αυτή.

Τα **canti carnascialeschi** (πληθ.) ήταν αποκριάτικα τραγούδια σε πομπές και μασκαράτες, ιδιαίτερα στην Φλωρεντία, από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Το ποιητικό κείμενο είναι σατιρικό ή αλληγορικό. Η μουσική υφή τους ήταν ομοφωνική με κυρίαρχη την υψηλότερη φωνή. Αποτελούνταν από πολλές στροφές, που τραγουδιόνταν με την ίδια μελωδία – από μουσική άποψη δηλαδή ήσαν απλές στροφικές μορφές.

Το Αναγεννησιακό Μαδριγάλι

Γεννιέται ως συνειδητή αντίδραση των καλλιεργημένων κύκλων εναντίον της απλότητας και κοινότητας της φρότολας και βιλανέλας. Ανασύρουν ποιήματα σημαντικών ποιητών (Πετράρχης, Τάσσο), χωρίς προσοχή στην στροφική μορφή τους. Το μαδριγάλι είναι μια εξαιρετικά εκφραστική και εκλεπτυσμένη τέχνη που δημιουργείται, εκτελείται και απευθύνεται στους λίγους. Τα θέματα των ποιητικών κειμένων που μελοποιεί το μαδριγάλι είναι κατά κανόνα συναρτημένα με την αισθητική του ουμανισμού και του αρκαδισμού, αναφέρονται δηλαδή στη μυθολογική αρχαιότητα.¹⁸⁰

Το μαδριγάλι του 16^{ου} αιώνα είναι διαφορετικό από το μαδριγάλι του 14^{ου} αιώνα, αν και οι ποιητές του μαδριγαλιού του 16^{ου} αιώνα επικαλούνται τα ποιητικά πρότυπα του 14^{ου}. Τον 16^ο αιώνα το μαδριγάλι είναι το κοσμικό αντίστοιχο του μοτέτου (και ανέρχεται στο ίδιο status με εκείνο). Μοτέτο και μαδριγάλι παρουσιάζουν περίτεχνη πολυφωνία και χωρισμό σε τμήματα ανάλογα με τη νοηματική διάρθρωση του κειμένου. Η διαφορά τους βρίσκεται στο ότι το μοτέτο είναι το αυστηρό ύφος της γαλλοφλαμανδικής παράδοσης, ενώ το μαδριγάλι έχει προέλευση και επιρροή από την λαϊκή μουσική, ιδιαίτερα από τη φρόττολα και από τη βιλανέλα.¹⁸¹ Ωστόσο τα όρια ανάμεσα στα δύο είδη, μαδριγάλι και μοτέτο, που προκύπτουν απ' αυτές τις διαφορές είναι σχετικά και όχι απόλυτα.

Χαρακτηριστικό του μαδριγαλιού είναι ένας ιδιαίτερος δομικός συσχετισμός μουσικής και κειμένου που δεν υπάρχει σε κανένα άλλο μουσικό είδος.¹⁸² Η μουσική δεν είναι σε στροφική μορφή, και αυτό συνεπάγεται μια αυτοτέλεια και ανάπτυξη της μουσικής μορφής σε σχέση με την μορφή του κειμένου. Το ίδιο το ποιητικό κείμενο είναι γραμμένο κατά κανόνα, αλλά όχι πάντα, στις λεγόμενες “rime libere”, δηλαδή ελεύθερους στίχους – συνήθως διαδοχή επτασύλλαβων και ενδεκασύλλαβων στίχων. Τα θέματα του ποιητικού κειμένου είναι τις περισσότερες φορές ερωτικά. Η μουσική διαρθρώνεται σε αντιστοιχία με την νοηματική διάρθρωση του κειμένου. Στα μαδριγάλια αναπτύχθηκαν και καλλιεργήθηκαν ιδιαίτερα διάφοροι τρόποι μουσικής έκφρασης τμημάτων ή και μεμονωμένων λέξεων και εννοιών του κειμένου, γνωστοί ως μαδριγαλισμοί, που εμφανίζονται και σε άλλα είδη μουσικής σύνθεσης του 16^{ου} αιώνα και προπαντός στο μοτέτο. Επίσης υπάρχει η φροντίδα για εκφραστική αντιστοιχία ποιητικών-γλωσσικών και μουσικών τονισμών και ρυθμών. Με όλα αυτά το μαδριγάλι είναι για πολλές δεκαετίες το όχημα της συνθετικής πρωτοπορίας της εποχής.

Η πρώτη έκδοση μαδριγαλιών γίνεται το 1530 στη Ρώμη (σώζονται αντίτυπα από την ανατύπωση του 1553) και περιέχει κομμάτια κυρίως γαλλοφλαμανδών συνθετών (Williaert, Arcadelt, Verdelot). Η πρώτη φάση σχετίζεται με την φρότολα και τη βιλανέλα, αλλά παρουσιάζει ήδη την χαρακτηριστική για το είδος ανεξαρτησία των φωνών. Κυριότεροι εκπρόσωποι οι Verdelot, Arcadelt.

Η δεύτερη περίοδος είναι η κλασική. Χαρακτηριστικά της η πενταφωνία, η εναλλαγή ομοφώνων και πολυφωνικών μερών, η ιδιαίτερη εκφραστικότητα της

¹⁸⁰ Epochen 152.

¹⁸¹ Βλ. Epochen 152 κ.ε.

¹⁸² Epochen 101

μουσικής ως προς το κείμενο - Imitazione della natura. Ατομικότητα της τέχνης και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη μουσική κάθε συνθέτη: Lasso, Cipriano de Rore, Philipp de Monte, Palestrina, A. Gabrieli, Gastoldi, Donati. Προς το τέλος του 16ου αιώνα, το μαδριγάλι καλλιεργείται από τους Marenzio, Gesualdo, Monteverdi. Ο τελευταίος πραγματοποιεί μετά το 1600 και τη μετάβαση προς το Μπαρόκ μαδριγάλο για μία φωνή και Basso continuo (seconda prattica). Υπό το κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης, δημιουργείται και το θρησκευτικό μαδριγάλι.

Στο ύφος και τη φόρμα του μαδριγαλιού γεννήθηκε και η «μαδριγαλοκωμωδία», όπου αναπαρίστανται θεατρικά επεισόδια μέσα από πολυφωνικές συνθέσεις. Το είδος αυτό έπαιξε κάποιο ρόλο στη δημιουργία της όπερας, στο τέλος του 16ου αιώνα. Με την ιδιαίτερη θεατρικότητα της εκφοράς του κειμένου στο μαδριγάλι, το είδος αυτό οδήγησε πολύ φυσικά στην ανάπτυξη των δραματολογικών τάσεων της φλωρεντινής καμεράτας και στη γέννηση της όπερας.

Musica reservata. Με την υψηλή και εξεζητημένη τέχνη του μαδριγαλιού της κλασικής και ύστερης περιόδου, αλλά και με την τέχνη του μοτέτου της ίδιας εποχής συνδέεται ο όρος *musica reservata*. Ο όρος σημαίνει μια προσιτή σε γνώστες, σε επαΐοντες, μουσική και είναι τεκμήριο για την διαμόρφωση στην αριστοκρατία και τον αστικό πληθυσμό των πόλεων ενός κοινωνικού στρώματος, για το οποίο η γνώση και η παιδεία είχε γίνει συστατικό στοιχείο εκτέλεσης και πρόσληψης της μουσικής. Το στρώμα αυτό αποτέλεσε το πεδίο διάδοσης και καλλιέργειας των ιδιαιτέρων μορφών μουσικής του 16^{ου} αιώνα και η διαμόρφωσή του αποτέλεσε ιστορική παρακαταθήκη και προϋπόθεση ανάπτυξης και διάδοσης των καλών τεχνών στους νεότερους χρόνους.

Μαδριγαλοκωμωδία: Θεατρικό έργο που αποτελείται από ένα κύκλο μαδριγαλιών ή μερών παρόμοιων με αυτά. Προέρχεται από την εποχή των πρώτων αποπειρών για τη δημιουργία της όπερας. Η μαδριγαλοκωμωδία προτιμά τα απλοϊκά κωμικά εφέ (χρησιμοποιεί φιγούρες της *commedia del' arte*) και χρησιμοποιεί τις τεχνικές του εικονιστικού μαδριγαλιού, αλλά και της καντσόνας, του καπρίτσιου και του λαϊκότροπου πολυφωνικού τραγουδιού. Οι διάλογοι διαδραματίζονται μέσω χορωδιακών αποσπασμάτων. Το πιο γνωστό έργο είναι το *Amfiparnasso* του Orazio Vecchi (1594), που αποτελείται από πρόλογο και τρεις πράξεις.

Οργανική μουσική - Η χρήση μουσικών οργάνων στην Αναγέννηση

Στην Αναγεννησιακή μουσική συνεχίζεται η χρήση των οργάνων που διπλασιάζουν ή αντικαθιστούν φωνές σε φωνητικές μορφές. Μεγάλη έκταση παίρνει το φαινόμενο της συμμετοχής μουσικών οργάνων στην βενετσιάνικη πολυχορικότητα (δεύτερο μισό 16ου αιώνα – βλ. παρακάτω), όπου η συμμετοχή οργάνων επιδιώκεται για εμπλουτισμό του εντυπωσιακού αποτελέσματος του ακουστικού χώρου και για την αξιοποίηση των ηχοχρωμάτων. Δεν είναι τυχαίο επομένως, ότι ακριβώς στη βενετσιάνικη σχολή είναι που αντιλήφθηκαν και αξιοποίησαν τα όργανα και καθιέρωσαν τελικά την ανεξάρτητη οργανική μουσική, όπως θα δούμε.

Αναφορικά με τις εξελίξεις που συντελούνται μέσα στα χρονικά πλαίσια της Αναγέννησης, παρατηρούμε ότι οι πρώτες γενικευμένες μορφές σχεδόν αυτόνομης οργανικής μουσικής εμφανίζονται τον 16ο αιώνα. Πρόκειται για μεταγραφές ολόκληρων πολυφωνικών συνθέσεων για εκκλησιαστικό όργανο ή άλλο πληκτροφόρο ή για λαούτο. Στις μεταγραφές αυτές λαμβάνονται υπόψη και οι ιδιαιτερότητες και αξιοποιούνται οι ειδικές δυνατότητες των οργάνων. Οι συνηθέστερες μεταγραφές είναι σε διάφορα είδη ταμπουλατούρας (για όργανο, για λαούτο κλπ). Κατά το πρότυπο αυτό των μεταγραφών φωνητικών κομματιών, θα δημιουργηθούν λίγο αργότερα οι πρώτες συνθέσεις που γράφονται απευθείας για όργανα, αλλά έχουν ακόμη τη μορφή πολυφωνικών συνθέσεων, σαν να πρόκειται δηλαδή για μεταγραφές κάποιων πολυφωνικών συνθέσεων που δεν υπήρξαν ποτέ. Τα είδη της οργανικής μουσικής αυτού του τύπου, που είναι γραμμένη κυρίως για πληκτροφόρα είναι:

- Τοκκάτα και πρελούδιο (μορφή ελεύθερη με γρήγορα περάσματα)
- Ριτσερκάρε και Φαντασία (ύψος μοτέτου, με μίμηση - πρόδρομος της φούγκας)
- Καντσόνα (απιμίμηση σανσόν)
- Πηγές για μουσική για πληκτροφόρα - Μεσαίωνα και Αναγέννηση:
 - Robertsbridge Codex (1320)
 - Codex Faenza (1420)
 - Κώδικας μουσικής για εκκλ. όργανο του Buxheim (1460-70)
 - Ricercari, motetti, canzoni (Cavazzoni - 1523) σε ελεύθερη πιανιστική μορφή και όχι εξαρτημένα από φωνητική.

Άλλο είδος εξαρτημένης μουσικής για όργανα είναι η οργανική επεξεργασία λειτουργικών μελωδιών, όπου το δεδομένο λειτουργικό κομμάτι ακούγεται στη χαμηλότερη φωνή (κάτι σαν το μεσαιωνικό organum). Εδώ χρησιμοποιείται η τεχνική ποικιλιμάτων (χρωματισμός, colorismus - coloratura). Εμφανίζονται επίσης ελεύθερες επεξεργασίες των λειτουργικών μελωδιών, όπου οι δεδομένες μελωδίες ποικίλονται, χωρίς να ακούγεται η δεδομένη μελωδία.

Τέλος, υπάρχει και στην Αναγέννηση ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός - χορευτική μουσική, χωρίς εξάρτηση από φωνητικά έργα. Στον 16ο αιώνα μάλιστα εμφανίζονται και οι πρώτες έντυπες εκδόσεις χορών για όργανα, σε ταμπουλατούρα (για πληκτροφόρα) ή σε παρτιτούρα (π.χ. για φλάουτα, για βιόλες ντα γκάμπα ή άλλες οικογένειες πνευστών ή εγχόρδων). Επομένως τη χρονική αυτή στιγμή ήδη έχουν δημιουργηθεί οικογένειες οργάνων, σε ορισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις. Παρατηρείται ήδη η τάση να δημιουργούνται ζεύγη χορών (αργό-γρήγορο), συχνά πάνω σε basso ostinato. Από το είδος αυτό προέρχεται τελικά το είδος των παραλλαγών του πρώιμου μπαρόκ, και της chaconne - passacaglia.

Από τους χορούς αυτούς αρχίζει να καλλιεργείται πλέον η σκέψη για εντελώς **αυτόνομη οργανική μουσική**. Αυτή αναπτύσσεται προς το τέλος του αιώνα, εκτός από τους χορούς και σε οργανικές εισαγωγές σε φωνητικά έργα, σε σειρές χορών (ιντράδα, συμφωνία κλπ.) Μια ακόμη ιδιαιτερότητα του τέλους του 16ου αιώνα είναι η εκτέλεση φωνητικών συνθέσεων από ένα όργανο σόλο που παίζει συνήθως την ψηλότερη φωνή και συνοδεύεται από πληκτροφόρο που συμπληρώνει τις υπόλοιπες φωνές (Diego Ortiz). Πρόκειται για τον πρόγονο της τεχνικής για ένα μελωδικό όργανο και μπάσο κοντίνουο του Μπαρόκ.

Στην Αναγέννηση δεν υπήρχε σταθερός τύπος οργανικών συνόλων ή ορχήστρας, κι αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι δεν καθορίζονται όργανα στις ορχηστρικές συνθέσεις των αρχών του Μπαρόκ. Υπήρχαν μόνο μουσικά σύνολα με όργανα της ίδιας οικογένειας (whole consorts) και με όργανα διαφορετικών οικογενειών (Broken consorts).

Η Γαλλοφλαμανδική Σχολή

Οι Αρχές της Αναγέννησης ως εποχής για την ιστορία της μουσικής σημειώνονται με τον μουσικό πολιτισμό που άνθισε τον 15^ο αιώνα κυρίως αιώνα σε αστικά κέντρα της Βορειοανατολικής Γαλλίας του Βελγίου και της Ολλανδίας με κέντρο την αυλή του Δουκάτου της Βουργουνδίας. Πολιτικές συγκυρίες, αλλά και καλλιτεχνικά ρεύματα, κατέστησαν για αρκετές δεκαετίες τον μουσικό πολιτισμό του Δουκάτου της Βουργουνδίας κυρίαρχη διεθνή έκφραση της ευρωπαϊκής μουσικής πολλά χρόνια μετά την εξαφάνιση των ιδιαιτέρων ιστορικών συνθηκών που ευνόησαν την πρώτη άνθισή του.

Περί το 1430, πριν τον θάνατο του Dunstable, ο Guillaume Dufay ξεκινά τη δημιουργία μιας καινούριας μουσικής από τη σύνθεση του αγγλικού ύφους με την γαλλική *ars nova* και το ιταλικό *trecento*. Είναι το ξεκίνημα της Αναγέννησης. Η ιστορία της Αναγέννησης χωρίζεται συνήθως σε πέντε περιόδους, που εκπροσωπούνται από συγκεκριμένους συνθέτες και παρουσιάζουν σαφή χαρακτηριστικά.

Πρώτη και Δεύτερη Περίοδος - περ. 1530-1580

- **Guillaume Dufay (ca 1400-1474)**
- **Gilles Binchois (ca 1400-1460)**
- **Johannes Ockeghem (ca 1425-1494/96)**

Είναι η εποχή που ακολουθεί και εφαρμόζει άμεσα τις νέες τάσεις που εκπορεύονται από τον Dunstable και τους συγχρόνους του άγγλους συνθέτες. Κέντρο δημιουργίας η αυλή των (προσωρινά ανεξάρτητων τότε) βουργουνδών ηγεμόνων - κέντρο συνδυασμού του γαλλικού με το γερμανικό πνεύμα. Προτιμάται η μελοποίηση της λειτουργίας (*ordinarium*), του Ύμνου, του θρησκευτικού μοτέτου και του *Chanson*. Συνεχίζεται η καλλιέργεια των παλαιότερων μορφών, όμως με τάση εξασθένησης. Η ισορυθμική δομή του μοτέτου υποχωρεί, ενώ η δομή της της καντιλένας εφαρμόζεται σε πιο ελεύθερες φόρμες. Προωθείται η χρήση των σύγχρονων λαϊκών γλωσσών στην κοσμική μουσική, ενώ γενικά έχουμε μια τάση απομάκρυνσης από τη μεσαιωνική παράδοση.¹⁸³

Η σύνθεση μοτέτων υποχωρεί υπέρ της λειτουργίας και του *chanson*. Η καινοτομία είναι η εμφάνιση της μίμησης όχι μόνο σαν μεμονωμένου επεισοδίου αλλά σε ολόκληρη την έκταση του κομματιού. Η μέτρηση της μουσικής γίνεται με την αρχή του *tactus*, που είναι μια κανονική μετρική μονάδα, αλλά από την οποία λείπει το στοιχείο του τονισμένου-άτονου μέρους του μέτρου, που κυριαρχεί στην μετά το 1600 δυτική μουσική. Ο *tactus* λειτουργεί ως ένας σταθερός παλμός της

¹⁸³Epohen 136

μουσικής, που είναι ταυτόχρονα και μονάδα μέτρησης. Ο *cantus firmus* περνά τώρα κατά αποσπάσματα από όλες τις φωνές, ως μοτίβο προς μίμηση.

Γενικό χαρακτηριστικό των συνθέσεων προς το τέλος της περιόδου αυτής (γενιά Ockeghem) είναι η σύνθετη αντιστικτική δομή (κατάλοιπο του Μεσαίωνα), που επιτυγχάνεται με διαφορετικά σημεία πτώσεων σε κάθε φωνή και αποφυγή ρυθμών που θυμίζουν χορούς. Αποτέλεσμα αυτού του χαρακτηριστικού είναι μια πολυσύνθετη αντιστικτική πορεία με συγκεχυμένη διάρθρωση. Την ίδια εποχή εμφανίζεται συστηματική χρήση μιμήσεων σε μορφή κανόνων, συχνά με ταυτόχρονη εκμετάλλευση της αλλαγής σε *tempus* και *prolatio*, η οποία προσφέρεται ιδιαίτερα και από την γραφική μορφή της μετρικής σημειογραφίας. Διάσημο και συχνά μνημονεύόμενο παράδειγμα μιμητικού κανόνα αυτής της εποχής είναι ο 36φωνος κανόνας *Deo Gratias* που αποδίδεται στον Ockeghem (όπου όμως δεν εμφανίζονται παραπάνω από τέσσερις φωνές ταυτόχρονα), ενώ για τον συνδυασμό μιμητικού κανόνα με αλλαγή σε *tempus* και *prolatio* γνωστό και αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η *Missa prolationum* του ίδιου συνθέτη.

Ας επισημανθεί εδώ η τελειότητα της τεχνικής του κυριότερου συνθέτη της δεύτερης περιόδου, του Ockeghem. Συνέθεσε δύο έργα στα οποία δείχνει την αριστοτεχνικότητά του: Το ένα, η *Missa cuiusvis toni* (Λειτουργία για οποιοδήποτε τόνο) μπορεί να παιχτεί σε όλους τους τρόπους, με την κατάλληλη προσαρμογή των κλειδιών στην αρχή των πενταγράμμων, χωρίς να αλλάξουν τα φθογγόσημα. Όπως δηλαδή δείχνει και το όνομά της (Λειτουργία οποιουδήποτε τόνου), είναι γραμμένη έτσι ώστε να μπορεί να εκτελεσθεί σ' οιοδήποτε από τους τέσσερις αυθεντικούς εκκλησιαστικούς τόνους. Η λειτουργία είναι σημειωμένη χωρίς κλειδιά, μόνο με κύκλους, που υποδεικνύουν τη θέση της *finalis* σε κάθε τρόπο. Για την εκτέλεση στους διάφορους τρόπους, χρειάζεται κατάλληλη τοποθέτηση κλειδιών.

Στο δεύτερο, τη *Missa prolationum*, έχουν σημειωθεί μόνο δύο από τις τέσσερις φωνές. Οι υπόλοιπες δύο βγαίνουν από τις πρώτες, με αλλαγή των σημαδιών μέτρησης (από *prolatio major* - τριμερή διαίρεση, σε *prolatio minor* - διμερή διαίρεση) και επομένως της διάρκειας των φθογγοσήμων.¹⁸⁴

Από τα έργα υπόλοιπα έργα του Ockeghem σώζονται δέκα λειτουργίες (τρεις τρίφωνες και επτά τετράφωνες), ένα *Requiem* (το αρχαιότερο σωζόμενο πολυφωνικό *Requiem*), επτά μοτέτα και είκοσι πέντε περίπου τραγούδια (*chansons*) σε διάφορες μορφές (*Virelai*, *Rondeau*). Από τα μοτέτα εκτός από αντίφωνα της Ακολουθίας των Ωρών (*Officium*), όπως το *Alma redemptoris mater*, το *Ave Maria*, το *Salve regina*, αξιομνημόνευτο είναι ένα *Miserere* (κείμενο του 50ου Ψαλμού) για τον θάνατο του Binchois.

Τρίτη (κεντρική) Περίοδος

- Jakob Obrecht (ca 1450-1505)
- Heinrich Isaac (ca 1450-1517)
- Josquin de Prez (ca 1440-1521?)

Τα στοιχεία που ξεχωρίζουν εδώ είναι η προσπάθεια για καθαρότερο κτίσιμο της δομής και η δημιουργία μιας ειδικής μουσικής γλώσσας για την έκφραση των

¹⁸⁴ Προβλ. και Headington 83

συναισθημάτων αλλά και καθαρότερη απεικόνιση των νοημάτων και των ιδεών του κειμένου (*imitar le parole*). Εμφανίζεται σαφήνεια στην δομή και διάρθρωση της υφής με πτώσεις σε αντιστοιχία με το κείμενο και το νόημά του. Η διαρκής μίμηση είναι πλέον η κανονική πρακτική. Πετυχαίνεται έτσι η μεγαλύτερη λείανση και χαλάρωση της μουσικής φράσης. Εκτός της μίμησης χρησιμοποιούνται συχνά ταυτόχρονα και άλλες τεχνικές (όπως η περιπλάνηση του *cantus firmus* σε όλες τις φωνές, ο κανόνας κλπ.), έτσι ώστε προκύπτει ένα πολυποίκιλο αλλά αριστοτεχνικά δομημένο και μετρημένο μουσικό κείμενο. Συχνή είναι η εναλλαγή αντιστικτικών με ομοφωνικά-ομορυθμικά τμήματα, που κι αυτή εξυπηρετεί την καλύτερη άρθρωση, εκφορά και εκφραστικότητα του κειμένου, καθώς και την αίσθηση της μουσικής αρχιτεκτονικής. Τα τμήματα της σύνθεσης χωρίζονται ξεκάθαρα από σαφείς τομές και πτώσεις, δηλαδή σαφή μορφολογικά περιγράμματα, που αντιστοιχούν απόλυτα προς τις ενότητες και τα σημεία έμφασης του ποιητικού κειμένου. Οι πτώσεις αυτές προετοιμάζονται από καλοῦπολογισμένες διαδοχές συγχορδιών, πράγμα που δίνει μια σαφή συγχορδιακή-αρμονική δομή στις συνθέσεις, καθώς και μια αίσθηση που πλησιάζει προς την αρμονική δομή του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου στις πτώσεις. Ως ένα βαθμό, τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν επιδράσεις της απλής δομής της *frottola* και της *lauda*, που την ίδια εποχή περίπου γίνεται πολύ δημοφιλής.¹⁸⁵

Στην καθαρή και φυσική εκφορά του κειμένου δίνεται μεγάλη σημασία. Οι τονισμοί και οι διάρκειες των συλλαβών, καθώς και οι βαρύνουσες λέξεις μέσα στην πρόταση αποτελούν την βάση της σύνθεσης. Ορισμένες μάλιστα μελωδικές φόρμουλες και σχήματα χρησιμοποιούνται ως στερεότυπα για την μελωδική επένδυση συγκεκριμένων εκφράσεων του κειμένου.

Κεντρική μορφή της εποχής αυτής είναι ο **Josquin Desprez**, σημαντικότερος συνθέτης που συμπυκνώνει στο έργο του όλα τα επιτεύγματα των προηγούμενων εποχών αλλά και επιδρά καθοριστικά με το έργο του στις επόμενες γενιές. Συνήθη φαινόμενα στη μουσική του (εκτός όσων ανωτέρω αναφέρονται, που κυρίως στο δικό του έργο παρατηρούνται συγκεντρωμένα), είναι η διαμόρφωση του *cantus firmus* σε δίφωνο κανόνα, η σύνθεση των φωνών και των μιμητικών μοτίβων κατά ζεύγη (*bicinia*) και η συμβολική των αριθμών. Είναι αυτός που έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο συγχορδιακό ύφος και στην ανάγκη να συμπίπτουν οι τονισμοί της μουσικής με εκείνους της ποίησης.¹⁸⁶

Από τα είδη μουσικής σύνθεσης η λειτουργία εξακολουθεί να κατέχει κυρίαρχη θέση, προπαντός ως «λειτουργία-tenor». Στις λειτουργίες του Ομπρεχτ κυρίως χρησιμοποιείται υφή ως μέσο έμφασης στα λόγια όπως π.χ. στο σημείο “*Et incarnatus...*” του *Credo*, όπου η ομοφωνική υφή έγινε παράδοση για τις μεταγενέστερες μελοποιήσεις του *Credo*. Στον Ζοσκέν Ντεπρέ, ο *tenor* εμφανίζεται με μεγάλες αξίες, ενώ ο *cantus firmus* μπορεί να περνάει απ’ όλες τις φωνές σχηματίζοντας συχνά δίφωνο κανόνα με τον *discantus*. Ο ίδιος συνθέτης στο έργο του *Missa “L’ homme arme”* *super voces musicales* πραγματοποιεί μια εξερεύνηση του τονικού συστήματος χρησιμοποιώντας τον *cantus firmus* σε κάθε μέρος έναν τόνο υψηλότερα.

¹⁸⁵ Epochen 138 κ.ε.

¹⁸⁶ Bl. Και Epochen 140, Headington 84-85

Σημαντικό γνώρισμα του μουσικού ύφους της εποχής είναι η συνειδητή προσπάθεια για προσιτή, φανερή στην αισθητηριακή αντίληψη του ακροατή, χρήση των μουσικών εκφραστικών μέσων. Έτσι χρησιμοποιείται συστηματικά η γενική μίμηση με μοτιβικό υλικό, που διανέμεται σ' όλες τις φωνές σε αμοιβαία μίμηση μεταξύ τους, στις αρχές κυρίως των τμημάτων που απαρτίζουν ένα έργο. Πρώτο έργο, στο οποίο μπορεί να επισημανθεί συστηματική χρήση της γενικής μίμησης είναι η Missa "Pange Lingua" του Ζοσκέν Ντεπρέ. Αλλά τέτοιου είδους μέσα είναι οι εναλλασσόμενοι συνδυασμοί αριθμού φωνών για τη δημιουργία ηχητικών αντιθέσεων, η «συμβολική των φθόγγων» για την ερμηνεία νοημάτων του κειμένου με μουσικά μέσα κ.α. Τέτοιου είδους μέσα χρησιμοποιούνται συστηματικά στα έργα του Ζοσκέν Ντεπρέ.

Τέταρτη Περίοδος

- **Nicolas Gombert (ca 1500-ca1560)**
- **Adrian Willaert (ca 1490-1562)**
- **Jacobus Clemens non papa (ca 1510-1557)**

Το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα συνιστά μια συνέχεια της γαλλοφλαμανδικής σχολής, η οποία παίζει ως ένα βαθμό τον ρόλο μιας διεθνούς λόγιας μουσικής γλώσσας. Μετά τον θάνατο του Josquin Desprez η γαλλοφλαμανδική σχολή εμπλέκεται σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι παλαιότερα με την ανάπτυξη τοπικών παραδόσεων λόγιας έντεχνης μουσικής σε διάφορες χώρες, και ιδιαίτερα στην Ιταλία και την Γαλλία. Σε γενικές γραμμές η γαλλοφλαμανδική σχολή κατά τις πρώτες δεκαετίες του 15^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από σύνθεση και αφομοίωση διαφόρων άλλων παραδόσεων (Ars Subtilior, αγγλική μουσική κλπ.), κατά την διάρκεια του υπόλοιπου 15^{ου} αιώνα και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από ακτινοβολία προς τα έξω και από το 1521 και εξής από διάσπαση και ενσωμάτωσή της σε διάφορες εθνικές μουσικές παραδόσεις, ενώ παράλληλα ένας κλάδος της συνεχίζει αυτή την ίδια, δεχόμενος όμως επιδράσεις από διαμορφούμενες νέες εθνικές παραδόσεις λόγιας μουσικής.

Καινούργιο στοιχείο και γνώρισμα αυτής της εμπλοκής είναι η εμφάνιση νέων ειδών μουσικής σύνθεσης, καθώς και η εμφάνιση συνθετών, εκπροσώπων τοπικών μουσικών παραδόσεων, οι οποίοι παίρνουν ισότιμη σχεδόν θέση δίπλα στους εκπροσώπους της γαλλοφλαμανδικής σχολής. Επομένως η αναφορά στο έργο συνθετών της σχολής αυτής είναι πλέον αδύνατη χωρίς τον άμεσο συσχετισμό τις αναπτυσσόμενες τοπικές παραδόσεις, ιδιαίτερα στην Ιταλία αλλά και στην Γαλλία, στην Γερμανία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

Για τους μουσικούς αυτής της περιόδου τα επιτεύγματα της προηγούμενης και του Josquin είναι πλέον αυτονόητες προϋποθέσεις της τέχνης τους: Τετραφωνία, διαρκής μίμηση, ιδιαίτερη προσοχή στην εκφορά του κειμένου, σταθεροποίηση της μουσικής a capella, όπου όλες οι φωνές έχουν το ίδιο μουσικό βάρος και τραγουδούν το ίδιο κείμενο. Το δέσιμο μουσικής και γλώσσας γίνεται ακόμη στενότερο και δημιουργούνται μουσικά μοτίβα που προέρχονται από την γλωσσική προφορά. Επίσης, η μουσική προσπαθεί ν' απεικονίσει πληρέστερα με νότες τα εκφραζόμενα από το κείμενο. Ακόμη, το αρμονικό θεμέλιο της σύνθεσης πλησιάζει όλο και περισσότερο τον χαρακτήρα του μείζονα-ελάσσονα.

Τα είδη που καλλιεργούνται περισσότερο είναι η παρωδιακή λειτουργία, το μοτέτο, το chanson και η villanella, καθώς και οι πολυχορικοί πειραματισμοί στη Βενετία (βλ. παρακάτω).¹⁸⁷

Την εποχή αυτή χρησιμοποιείται για πρώτη φορά ο όρος «musica reservata», δηλ. μουσική που απευθύνεται σε ένα στενό κύκλο επαϊόντων και δυναμένων να εκτιμήσουν την εκτέλεση της τέχνης. Επίσης έχουμε πολύ συχνή εμφάνιση ενός παλαιότερου φαινομένου (που υπάρχει εν υπνώσει ήδη από το Μεσαίωνα): της **musica ficta**, δηλ. της εκτεταμένης χρήσης πρόσθετων αλλοιώσεων (εκτός εκείνων που προκύπτουν από τη μετακίνηση του φυσικού εξαχόρδου μια πέμπτη ψηλότερα ή χαμηλότερα) και επομένως του πειραματισμού πάνω στο χρωματικό γένος στη μουσική.¹⁸⁸ Από τους συνθέτες αυτής της περιόδου επιδιώκεται με τον τρόπο αυτό η επίτευξη ειδικών μουσικών αποτελεσμάτων και η επαύξηση των εκφραστικών μέσων που έχουν στη διάθεσή τους. Η χρήση του χρωματικού γένους φθάνει, στην περίοδο αυτή και την επόμενη, συχνά στα άκρα.¹⁸⁹

Μεταρρύθμιση

Γενικό γνώρισμα της θρησκευτικής-εκκλησιαστικής μουσικής στα πλαίσια της Μεταρρύθμισης είναι η επιθετική εισβολή του λαϊκού μονοφωνικού θρησκευτικού τραγουδιού και των εθνικών γλωσσών. Εκτός όμως από το κοινό αυτό γνώρισμα η θρησκευτική-εκκλησιαστική μουσική των διαφόρων προτεσταντικών εκκλησιών είχε και διαφορές. Οι διαφορές αυτές αφορούσαν κατ' αρχήν την στάση των διαφόρων μεταρρυθμίσεων και των οπαδών τους απέναντι στην μουσική και τον ρόλο της στην θρησκευτική λατρεία, αλλά και στην καθημερινή ζωή.

Η Λουθηρανική Προτεσταντική Εκκλησία εξελίχτηκε στην μεγαλύτερη προτεσταντική εκκλησία στον γερμανόφωνο χώρο. Η εκκλησιαστική της μουσική είναι η σημαντικότερη για τις επιπτώσεις της στην ιστορία της μουσικής γενικά. Αυτό το νέο θρησκευτικό τραγούδι για την ψαλμωδία από το εκκλησίασμα της (Λουθηρανικής) Προτεσταντικής Εκκλησίας είναι (και προπαντός ήταν τον 16^ο αιώνα) βασικά μονοφωνικό και ονομάζεται **χορικό** (Choral). Όπως φαίνεται από την απαρίθμηση των πηγών του το χορικό συνιστά μια μαζική εισβολή λαϊκών μουσικών και ποιητικών στοιχείων καθώς και τραγουδιών διαμαρτυρίας στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής της Προτεσταντικής Εκκλησίας. Ιδιαίτερα την εποχή των θρησκευτικών πολέμων τα χορικά ήσαν τα επαναστατικά τραγούδια της εποχής.

Πολυφωνική επεξεργασία του χορικού άρχισε να γίνεται ήδη από την εποχή του Λουθήρου. Καθώς το χορικό της Προτεσταντικής Εκκλησίας δεν ήταν αυστηρά κωδικοποιημένο, η επεξεργασία αυτή έγινε πεδίο ανάπτυξης των πιο διαφορετικών υφών μουσικής ανάλογα με την προσωπικότητα κάθε συνθέτη και την εξέλιξη της μουσικής γενικότερα. Ήδη από τον 16^ο αιώνα άρχισε να διαδίδεται και η πολυφωνική ψαλμωδία από το εκκλησίασμα, το οποίο, αν δεν ήταν ιδιαίτερα εξασκημένο μουσικά, περιοριζόταν στο να τραγουδάει την φωνή του *superius*, ενώ το εκκλησιαστικό όργανο συνόδευε παίζοντας και τις τέσσερις φωνές.

¹⁸⁷ Epochen 149.

¹⁸⁸ Άτλας 189

¹⁸⁹ Βλ. Epochen 151

Εκείνη την εποχή πρωτοεμφανίζονται τα **χορικά πρελούδια**, που είναι σύντομα κομμάτια με βάση την μελωδία ενός χορικού, τα οποία αυτοσχεδιάζει ο οργανίστας της εκκλησίας στο εκκλησιαστικό όργανο, πριν το εκκλησίασμα να τραγουδήσει το αντίστοιχο χορικό. Η μορφή αυτή θα εξελιχθεί πολύ και θα δώσει αριστουργήματα στη μουσική για εκκλησιαστικό όργανο περί το 1700, και κυρίως στο έργο του Buxtehude και του Bach.

Γερμανία - Αγγλία

Κύριο είδος της κοσμικής φωνητικής μουσικής στην Γερμανία στο δεύτερο μισό του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα είναι το Lied. Το Lied (τραγούδι) ως όρος σημαίνει ένα τραγούδι, το ποιητικό κείμενο του οποίου αποτελείται από στροφές όμοιας δομής σε αριθμό στίχων και συλλαβών ανά στίχο και από μουσική που παραμένει συνήθως η ίδια σε κάθε στροφή ή, σπανιότερη περίπτωση, μπορεί να είναι και ανεξάρτητη από την ποιητική στροφική δομή.

Τα πρώτα δίφωνα και τρίφωνα τραγούδια εμφανίζονται περί το 1400 μεταξύ άλλων και από τον Oswald von Wolkenstein. Ο σκοπός (η μελωδία του τραγουδιού) βρίσκεται στον tenor, ενώ η υψηλότερη φωνή είναι οργανική. Οι Κώδικες του Τριδέντου (15^{ος} αιώνας) περιέχουν πολλά τραγούδια. Η μουσική υφή τους ακολουθεί το γαλλοφλαμανδικό πρότυπο. Γερμανικό χαρακτηριστικό είναι το τετράφωνο Tenorlied, αρχικά ως τραγούδι σόλο (η φωνή με την μελωδία του τραγουδιού) με οργανικό χαρακτήρα των άλλων φωνών (βλ. και παραπάνω).

Σ' αυτή την παράδοση εντάσσεται και το καινούργιο προτεσταντικό εκκλησιαστικό τραγούδι (χορικό). Έτσι στο χορικό εμφανίζονται δυνατότητες εκμετάλλευσης και ανάπτυξης τόσο της ομοφωνικής υφής (Kantionalsatz), όσο και της μοτετικής-αντιστιτικής υφής (μη ομοφωνικής).

Αντιπροσωπευτικό είδος μουσικής σύνθεσης της αγγλικανικής εκκλησιαστικής μουσικής είναι το **Anthem**, αντίστοιχο περίπου του μοτέτου. Διακρίνονται δύο είδη, το full anthem σε αντιστιτική υφή για χορωδία κυρίως a capella και το verse anthem για μια ή περισσότερες φωνές σόλο με εκκλησιαστικό όργανο ή βιόλα ντα γκάμπα και εναλλασσόμενα τμήματα για χορωδία. Το δεύτερο είδος κυριάρχησε κατά τον 17^ο αιώνα.

Μέχρι το 1550 περίπου καλλιεργείται στην Αγγλία το **Carol**, στροφικό θρησκευτικό τραγούδι, σε λαϊκότροπο ύφος, συγγενές προς το virelai ή την ballata. Η θεματολογία του σχετίζεται συχνά με τα Χριστούγεννα. Στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα, κατά τις τελευταίες δεκαετίες της σημαντικής για την Αγγλία βασιλείας της Ελισάβετ της 1^{ης} (1558-1603), Ελισαβετιανή Εποχή, διαμορφώθηκε υπό την επίδραση του ιταλικού μαδριγαλιού το **αγγλικό μαδριγάλι** και άλλα συγγενικά είδη λόγιας κοσμικής μουσικής. Το αγγλικό μαδριγάλι είναι κατά κανόνα στροφική μουσική μορφή, κυρίως σε ομοφωνική υφή και προορίζεται συχνά για συνδυασμό φωνητικής και οργανικής εκτέλεσης.

Πέμπτη Περίδος των Γαλλοφλαμανδών και η Σχολή της Ρώμης

- Philipp de Monte (1521-1603)
- Orlandus Lassus (1532-1594)
- Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Την τελευταία περίοδο της Αναγέννησης, η σύνθεση φτάνει την κλασική τελειότητα και καθαρότητα. Απαλλάσσεται από περιττά βάρη, μανιερισμούς και υπερβολικούς συναισθηματισμούς που είχε στην προηγούμενη περίοδο, αλλά χωρίς να χάνει την εκφραστικότητα και την αντιστοιχία ως προς το περιεχόμενο του κειμένου. Η καθαρότητα και η ισορροπία εκφράζεται και από τη συνήθεια, που τώρα γενικεύεται, να εκτελείται η χορωδιακή μουσική χωρίς τη συνοδεία οργάνων, **a capella**.

Είναι η περίοδος της πρωτοκαθεδρίας των Ιταλών, αλλά αρκετοί ακόμα γαλλοφλαμανδοί παίζουν σπουδαίο ρόλο (Λάσσο). Τα επιτεύγματα των προηγούμενων εποχών συσσωρεύονται και φθάνουν στην κορύφωσή τους. Ιδανικό της δεξιοτεχνικής αντιμετώπισης (συνθετικά) του κάθε κειμένου, εκφραστικότητας, απεικονίσεις συναισθημάτων και καταστάσεων μέσω της μουσικής. Κυρίαρχο είδος της θρησκευτικής μουσικής είναι το μοτέτο και της κοσμικής του μαδριγάλι. Η πολυφωνική τεχνική είναι ήδη σταθερά καθορισμένη και προσδιορισμένη από την αρμονία. Πτώσεις, μπάσο με πολλά πηδήματα, αρμονικές εναλλαγές κλπ.

Ο ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους είναι ο **Orlando di Lasso**, από τη Φλάνδρα, που σπούδασε και έδρασε σε πολλές πόλεις της Ιταλίας, και κυρίως στη Ρώμη, όπου διετέλεσε διευθυντής της μουσικής στον Αγ. Ιωάννη του Λατερανού, το παπικό παρεκκλήσι. Όμως, τα τελευταία 30 χρόνια της ζωής του τα πέρασε στην αυλή του Μονάχου, όπου ανέπτυξε και τη μεγαλύτερη δράση. Η μουσική του Λάσσο είναι μια πειστική, έντονη, ενεργητική απεικόνιση των λεκτικών εικόνων με νότες.

Στη Ρώμη, η *capella pontifica* (μουσικό σύνολο του πάπα), ξαναρχίζει από το 1500 και μετά να παίζει ένα πρωταρχικό ρόλο στη μουσική ζωή και με τη συγκέντρωση σπουδαίων συνθετών στην παπική αυλή η Ρώμη παίρνει τα ηνία στην τελευταία περίοδο της αναγεννησιακής πολυφωνίας. Σημαντικό ρόλο παίζει επίσης η ενίσχυση της καθολικής εκκλησίας μετά την Αντιμεταρρύθμιση (Σύνοδος του Τρέντο, 1545-1563).

Την Ρωμαϊκή Σχολή απαρτίζει μια ομάδα συνθετών, που έδρασαν στην Ρώμη κυρίως στο β' μισό του 16^{ου} αιώνα με κέντρο το Παπικό Παρεκκλήσι (*Capella Pontifica*). Γενικά γνωρίσματα του έργου των συνθετών της Ρωμαϊκής Σχολής είναι:

- α) Κυριαρχία έργων θρησκευτικής μουσικής, προπαντός μοτέτων και λειτουργιών.
- β) Σύνδεση στοιχείων της γαλλο-φλαμανδικής πολυφωνίας με στοιχεία της ιταλικής τέχνης του 16^{ου} αιώνα.
- γ) Διαμόρφωση ύφους *a capella* για την *a capella* εκτέλεση
- δ) Χρήση κυρίως του *cantus planus* (= γρηγοριανό μέλος) ως *cantus firmus*.

Ο κυριότερος εκπρόσωπος της Σχολής της Ρώμης είναι ο **Palestrina**. Η μουσική του αποτελεί κατά γενική παραδοχή (η γενική αυτή αναγνώριση είναι σπανιότατο φαινόμενο, που ξανασυναντάται ίσως μόνο στον Mozart) την τελείωση της τέχνης της Αναγεννησιακής Πολυφωνίας. Τα χαρακτηριστικά της είναι: Ολοκληρωτική ισορροπία της αρμονίας και της συνθετικής γραμμής που προέρχεται από το γρηγοριανό μέλος. Ισορροπη κατανομή συλλαβικών και μελισματικών, συγχορδιακών και αντιστικτικών μερών μέσα στη σύνθεση. Μελωδία που αποτελείται από μικρά βήματα, εναλλασσόμενος, συνήθως αλληλοσυμπληρούμενος ρυθμός μεταξύ των φωνών. Μίμηση. Απόλυτη ισορροπία στη

μεταχείριση των διαφωνιών. Αύξηση των φωνών, που συνήθως είναι πέντε ή έξι, αλλά μπορούν να φθάσουν μέχρι και δώδεκα. Η εξαιρετικά φειδωλή χρήση μουσικών εκφραστικών δυνατοτήτων και μέσων σε συνδυασμό με ομοιομορφία φωνών, μελωδικότητα με κυριαρχία του διαστήματος 2ας, περιορισμό των κινήσεων με πηδήματα, προσεκτική και κωδικοποιημένη χρήση διαφωνιών. Επιλογή κατά περίπτωση ρέοντος ρυθμού και μιμήσεων των θεμάτων χωρίς συσκότιση στην εκφορά του κειμένου. Συχνή χρήση της αντιπαράθεσης ομάδων φωνών ως μέσου σαφήνειας κατά την εκφορά του κειμένου. Η μουσική του Palestrina είναι συντηρητική και χωρίς επαναστατικές εξάρσεις, σύνοψη και κατάληξη μιας ολόκληρης τέχνης αιώνων, της δυτικοευρωπαϊκής πολυφωνίας.

Ο Παλεστρίνα συνέθεσε 105 λειτουργίες, πολλά μοτέτα κλπ. Οι λειτουργίες του είναι όλων των τύπων: Πάνω σε ελεύθερα θέματα, πάνω σε γρηγοριανές μελωδίες, πάνω σε λαϊκές ή κοσμικές μελωδίες και πάνω σε πολυφωνικά έργα (παρωδίες).¹⁹⁰

Η Βενετσιάνικη Σχολή

Στη Βενετία του 16ου αιώνα, η μουσική ζωή συγκεντρωμένη γύρω από τη μητρόπολη του Αγ. Μάρκου, αλλά συγκεντρώνει καλλιτέχνες από όλη την Ευρώπη και τη Μεσόγειο, όπου η Βενετία κυριαρχούσε. Στον Αγ. Μάρκο υπήρχαν από την ολοκλήρωση της κατασκευής του (περ. 1410) δύο εκκλ. όργανα τοποθετημένα σε δύο αντικριστά υπερώα. Η τοποθέτηση αυτή ενέπνευσε τον φλαμανδό Adrian Willaert να δημιουργήσει δύο αντικριστές χορωδίες και αντίστοιχη μουσική, ώστε να δώσει στην τέχνη του και τη διάσταση του χώρου (πάντως δείγματα συνθέσεων γραμμένων για εναλλαγή δύο ημιχοριών έχουν γραφτεί και από τον Josquin, περί το 1500). Η πρακτική αυτή επεκτάθηκε μέχρι τον αριθμό των τεσσάρων χορωδιών (ή οργανικών σωμάτων) απομακρυσμένων μεταξύ τους (Cori spezzati). Εναλλαγή των χορών, με σκοπό την επίτευξη ενός ξεχωριστού και αξέχαστου αποτελέσματος στον ακροατή - έννοια της ηχητικής αρχιτεκτονικής.¹⁹¹ Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι έχουμε για πρώτη φορά συγκεκριμένα οργανικά σύνολα, στα οποία ο συνθέτης αναφέρει ρητά ποια όργανα πρέπει να συμμετάσχουν, με βάση συγκεκριμένα ηχοχρωματικά αποτελέσματα που επιθυμεί να επιτύχει.

Το έργο που σηματοδοτεί την έναρξη της βενετσιάνικης **πολυχορικότητας** στην ύστερη Αναγέννηση και φαίνεται ότι είχε εξαιρετική επίδραση στην εποχή του και στους μεταγενέστερους είναι οι *Ψάλμοι του Εσπερινού* του Willaert (1550 ονομάστηκαν λόγω της δομής τους και Salmi spezzati). Το έργο του φλαμανδού συνθέτη συνέχισαν Ιταλοί οπαδοί του.

Η Πολυχορικότητα, με τις πολλές εναλλαγές μουσικών συνόλων είναι ίσως ο σημαντικότερος πρόγονος της «αρχής του κοντσέρτου». Με την εναλλαγή των χορών δημιουργούνται σαφείς, βαθιές και εμφανείς δομικές τομές. Εκείνο που επιδιώκεται (σε αντίθεση με την εκλεπτυσμένη φωνητική τέχνη της υπόλοιπης Αναγέννησης), είναι η δημιουργία διαφορετικών ηχητικών επιπέδων.

¹⁹⁰ Στην Ισπανία την ίδια εποχή δρα ο Victoria, η μουσική του οποίου είναι δίδυμη αδελφή εκείνης του Παλεστρίνα, αλλά απευθύνεται στις σκοτεινότερες περιοχές του ανθρώπινου συναισθήματος.

¹⁹¹ Προβλ. και Headington 103

Χρησιμοποιούνται επίσης πολλά χρωματικά επεισόδια για αυξομείωση της έντασης.

Σε διάφορα έργα που γράφτηκαν κατά το δεύτερο μισό του αιώνα για να εκτελεστούν στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου, η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται κατά ποικίλους τρόπους. Έτσι μπορεί οι χοροί να είναι δύο ή περισσότεροι, να συνδυάζονται ή όχι με μουσικά όργανα, να γίνονται διάφοροι ηχοχρωματικοί συνδυασμοί συχνοτήτων, θέσεων και συνθέσεων των καθενός χορού ξεχωριστά και όλων μαζί μεταξύ τους. Και φυσικά όλα αυτά να συνδυάζονται με διαφορετικές και κατάλληλες κατά περίπτωση επιλογές των σημείων εναλλαγής των φωνητικών ή/και οργανικών συγκροτημάτων τόσο ως προς το κείμενο όσο και ως προς την ροή της μουσικής. Η συστηματική καλλιέργεια αυτής της τεχνικής ευνόησε παράλληλα την συστηματική χρήση μιας περισσότερο ή λιγότερο ομοφωνικής υφής, που βοηθούσε στην ανάδειξη των ηχοχρωματικών όγκων και των αντιθέσεων μεταξύ τους. Έτσι η τεχνική των χωριστών χορών έγινε η μήτρα διαμόρφωσης ενός βασικού γνωρίσματος της μουσικής του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, της αρχής κοντσέρτου (Konzertantes Prinzip). Η αρχή του κοντσέρτου είναι η βάση διαμόρφωσης αφενός του είδους μουσικής σύνθεσης «κοντσέρτο» και αφετέρου της νεότερης αντίληψης ηχοχρωμάτων και ηχητικών «όγκων» της ορχήστρας σε αντιπαράθεση προς μικρότερα οργανικά σύνολα.

Σημαντικός εκπρόσωπος της βενετσιάνικης σχολής μετά τον Willaert ήταν ο Andrea Gabrieli (1510/20-1586). Έχει γράψει έργα θρησκευτικά (μοτέτα, λειτουργίες), κοσμικά (μαδριγάλια), για εκκλη. όργανο και για ορχήστρα. Εισάγει το *stile concertato* και το ηχώχρωμα ως δομικό στοιχείο μέσα στην πολυχорικότητα.

Το κορύφωμα της βενετσιάνικης σχολής είναι ο Giovanni Gabrielli (1555-1612). Αυτός, εκτός των άλλων, είναι και ο πρώτος που μεταφέρει την πολυχорικότητα στο επίπεδο των οργάνων και δημιουργεί οργανικά σύνολα κατά το ίδιο πρότυπο. Έτσι, η πολυχорικότητα της βενετσιάνικης σχολής είναι πρωταρχικής σημασίας για την δημιουργία της πρώτης ανεξάρτητης οργανικής και ορχηστρικής μουσικής. Έργα του G. Gabrieli: *Canzona francese*, *Sacrae symphoniae*, 1597, *Canzoni e sonate*, 1615). *Sonata pian' e forte* (το πρώτο οργανικό έργο με δυναμικά σημάδια), *Sonata con tre violini e basso se piace* (το πρώτο μονωδικό οργανικό έργο).

Λόγω αυτών των επιτευγμάτων, πολλοί τοποθετούν την αρχή του Μπαρόκ στη Βενετία των μέσων του 16ου αι.

Μέρος 3^ο

Το Μπαρόκ

Γενικά χαρακτηριστικά

Η Μουσική εποχή του Μπαρόκ εκτείνεται από το 1600 ως το 1750. Οι ημερομηνίες αυτές, όπως όλες όσες χωρίζουν εποχές και τεχνοτροπίες, είναι συμβατικές, για διευκόλυνση των μελετητών, Ωστόσο, πάντα, τα χαρακτηριστικά κάθε νέας εποχής προϋπάρχουν εν μέρει στην αμέσως προηγούμενη, ενώ συνεχίζουν συνήθως να επιζούν και στην επόμενη για αρκετό χρονικό διάστημα. Το ίδιο συμβαίνει και με την μουσική του Μπαρόκ.

Ο όρος **Μπαρόκ** χρησιμοποιείται σε άλλες τέχνες, κυρίως στην αρχιτεκτονική. Το στίλ ξεκινά από την Ιταλία, με φορέα την όπερα.

Η μουσική ρητορική

Το Μπαρόκ αντιλαμβάνεται την μουσική ως γλώσσα των ήχων, σε αντιστοιχία με γλώσσα των λέξεων και των εννοιών, που διδάσκεται από την επιστήμη της **ρητορικής** (Musica poetica). Αντίστοιχη είναι και η μέθοδος σύνθεσης. Οι συνθέτες προσπαθούν να εισάγουν στα έργα τους νότες, μοτίβα, φράσεις, τομές, πτώσεις, αρμονικές ακολουθίες, μέρη κλπ., που συνειρμικά εκφράζουν λέξεις, φράσεις, καταστάσεις, συναισθήματα (affetti). Έτσι σταθεροποιούνται διάφορες **φигούρες** και **σχήματα**, που χρησιμοποιούνται επανειλημμένα ως συμβατικά εκφραστικά μέσα. Επίσης, οι τονικότητες, οι ρυθμικές αγωγές, ο μείζων ή ελάσσων τρόπος, τα ηχοχρώματα, τα μουσικά όργανα, εκφράζουν συναισθήματα και καταστάσεις.

Η χρήση μουσικών σχημάτων για την καλύτερη έκφραση του περιεχομένου του κειμένου είναι φυσικά πάντοτε προσδεδεμένη στη μουσική, ήδη από τα θεωρητικά συγγράμματα των αρχαίων κλασικών (συναισθηματική διάθεση των τρόπων) και πάντως ήδη από το γρηγοριανό μέλος, αλλά σε μεγάλη έκταση τουλάχιστον από τις αρχές του 16ου αιώνα (μαδριγαλισμοί ή ζωγραφική με λέξεις του αναγεννησιακού μαδριγαλιού, βλ. ανωτέρω). Οι γερμανοί κυρίως θεωρητικοί για ενάμιση αιώνα καλλιέργησαν αυτό το σύστημα (χωρίς όμως ποτέ να ενιαιοποιηθεί). Οι θεωρητικοί του 17ου αιώνα φυσικά απέδιδαν τέτοιες τάσεις στους προγενεστέρους τους μουσικούς, δηλ. εκείνους της Αναγέννησης, κατονομάζοντας μάλιστα συνήθως τον Λάσσο ως τον κυριότερο τεχνίτη της μουσικής ρητορικής. Στην περίοδο της Αναγέννησης αξιοποιείτο η έννοια του explicatio textus, του affectus exprimere και του sensus textus exprimere. Ο μεγάλος θεωρητικός του 16ου αιώνα, ο Zarlino (Instituzioni harmoniche, 1558), συνδέει τα συναισθήματα με τα μουσικά διαστήματα (εκείνα που δεν περιέχουν ημιτόνια εκφράζουν χαρά, φως, εκείνα με ημιτόνιο την λύπη, το σκότος).

Ας τονιστεί ότι η αντιστοίχιση αυτή μεταξύ ρητορικών και μουσικών σχημάτων, οι μουσικορητορικές δηλαδή συμβάσεις, δεν επεκτάθηκαν στην περίοδο του Μπαρόκ σε δημιουργία κάποιας μορφής «ζωγραφικής με ήχους», αλλά παρέμειναν στο επίπεδο της decoratio, όπως ακριβώς συνέβαινε και στη ρητορική. Οι μουσικορητορικές φигούρες υπήρχαν μόνο για να διακοσμήσουν και να επεξεργαστούν μια ήδη προϋπάρχουσα συναισθηματική αναπαράσταση και για

να προσθέσουν δραματικό τόνο στις λέξεις και τις ποιητικές έννοιες δηλαδή ακριβώς ως μέρος της επεξεργασίας. Βέβαια, τα σχήματα αυτά δεν ήταν απολύτως καθορισμένα. Το ίδιο σχήμα, ανάλογα με το μουσικό του περιεχόμενο, μπορούσε να αποδώσει διαφορετικά συναισθήματα και το νόημά του εξαρτιότανε συχνά από τον τίτλο που συνόδευε το κομμάτι και από την ίδια τη μουσική ανάπτυξη.

Η Affektenlehre

Οι μουσικές φιγούρες αναπτύχθηκαν πολύ καθ' όλη τη διάρκεια του Μπαρόκ, εξηγήθηκαν και απαριθμήθηκαν από πολλούς, γερμανούς κυρίως, θεωρητικούς. Στο σύστημα αυτό δεν περιλαμβάνονταν μόνο σύντομα μελωδικά σχήματα, όπως νομίζουμε σήμερα, αλλά και άλλες συνήθειες συνθετικές διαδικασίες, όπως η επανάληψη μιας μελωδίας, η αντιστροφή της, η μεταφορά της σε άλλες νότες κλπ.

Τα συναισθήματα που παρουσιάζονται με αυτόν τον τρόπο μέσω της μουσικής δεν πρέπει να θεωρηθούν προσωπικά ή υποκειμενικά συναισθήματα, όπως εκείνα που θα συναντήσουμε π.χ. στη μουσική του ρομαντισμού (19ος αι.). Δεν συναντάμε στο Μπαρόκ την προσωπική συναισθηματική έκφραση του συνθέτη, ούτε και μια αληθοφανή ή ρεαλιστική έκφραση πραγματικών ανθρώπινων συναισθημάτων, ούτε ανεμένεται η αυθόρμητη διέγερση των συναισθημάτων του ακροατή. Πολύ περισσότερο μιλάμε για τυπικά, εξιδανικευμένα συναισθήματα, σε ιδεοποιημένη, ιδεατή μορφή, που δεν βρίσκουν ανταπόκριση στην ανθρώπινη πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτό είναι αναπόφευκτο ένα στυλιζάρισμα των συναισθημάτων, που μένουν συχνά σε μια ακραία και σχηματοποιημένη περιγραφή.

Για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, ο συνθέτης προσχεδίαζε τον συναισθηματικό κόσμο που θα περιεχόταν σε κάθε έργο έτσι ώστε κάποιοι γενικότεροι μουσικοί χαρακτήρες ή διαθέσεις να χρησιμοποιούνται ως τυπικά σχήματα και στυλιζαρισμένοι τρόποι συμπεριφοράς των χαρακτήρων. Από τον ακροατή αναμενόταν να διαγνώσει τα ίδια συναισθήματα στη σημασία της μουσικής, εξαιτίας ακριβώς του στυλιζαρίσματος που υπήρχε. Το ύφος, οι φόρμες και οι συνθετικές τεχνικές του Μπαρόκ, επομένως, ήταν πάντα το αποτέλεσμα της λογικής των συναισθημάτων (ιταλ. affetti, γερμ. Affekte και Affektenlehre = η «επιστήμη» των συναισθημάτων).

Συναισθηματική και θεματική ενότητα

Ο κυριότερος αισθητικός σκοπός της εποχής του Μπαρόκ ήταν να επιτευχθεί η υφολογική ενότητα ενός έργου μέσα από αφηρημένα και στυλιζαρισμένα συναισθηματικά σχήματα. Αν και ήταν ευκολότερο αυτό στην μουσική με λόγο, ωστόσο ο στόχος παρέμενε ο ίδιος και στη μουσική την οργανική.

Κατά τη διάρκεια του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, κάθε σύντομη σύνθεση ή κάθε μέρος μιας ευρύτερης σύνθεσης εξέφραζαν ένα μεμονωμένο συναίσθημα. Συναισθηματικές μεταπτώσεις δεν υπήρχαν. Έτσι επιτυγχανόταν μια λογική ενότητα, που επιβαλλόταν σε όλα τα στοιχεία της σύνθεσης από το στυλιζαρισμένο συναίσθημα. Αυτό έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την αρχή της μελωδικής εξέλιξης και της προέλευσης όλου του μουσικού υλικού μιας σύνθεσης από μια και μόνη μουσική ιδέα ή από μία και μόνη κινητική ώθηση (Fortspinnungsprinzip = αρχή της προοδευτικής σπειροειδούς εξέλιξης), σε αντίθεση με την «ασυνέχεια» και την διθεματικότητα-διτονικότητα

του κλασικισμού. Αντιστοιχεί δηλαδή στην θεματική ενότητα ή την μονοθεματικότητα που αποτελεί χαρακτηριστικό της μουσικής του Μπαρόκ.

Στην όπερα, που αποτελεί ένα από τα κυριότερα νέα είδη μουσικής για το Μπαρόκ, η αρχή αυτή της μονοθεματικότητας εντοπίζεται καλύτερα στη συναισθηματική σκιαγράφηση των χαρακτήρων, που είναι πάντοτε μονοσήμαντη, δηλαδή κάθε πρόσωπο του έργου εκφράζει ένα στερεότυπο χαρακτήριστικό του ανθρώπου, έτσι ώστε κανένα από τα πρόσωπα να μην μπορεί να γίνει αντιληπτό ως μια πραγματική ανθρώπινη προσωπικότητα, ενώ θ'άλεγε κανείς ότι η ανθρώπινη προσωπικότητα προκύπτει από τη σύνθεση όλων αυτών των σχηματοποιημένων προσώπων.¹⁹²

Οι συνθέτες προσπαθούν να βρουν εκείνες τις νότες, μοτίβα, φράσεις, τομές, πτώσεις, μέρη κλπ. που εκφράζουν λέξεις, φράσεις, συναισθήματα. Έτσι σταθεροποιούνται διάφορα στερεότυπα, που χρησιμοποιούνται ως εκφραστικά μέσα. Βασικά ισχύει π.χ. ότι το συναισθηματικό περιβάλλον της χαράς παρουσιάζεται μέσα από μείζονες τονικότητες, γρήγορο τέμπο, κυρίως σύμφωνες συνηχήσεις και μεγάλα διαστήματα, υψηλή και λαμπερή ηχητική θέση. Αντιθέτως, το συναισθηματικό περιβάλλον της λύπης παρουσιάζεται με ελάσσονες τονικότητες, συχνές διαφωνίες και καθυστερήσεις, χρωματικές κινήσεις, στενά διαστήματα, αργό τέμπο και μεσαία ή χαμηλή ηχητική θέση. Φυσικά, μέσα στα πλαίσια αυτά, δημιουργούνται και άλλα μελωδικά ή αρμονικά σχήματα, που εξειδικεύουν τα συναισθήματα.

Μέσα στη μουσική του Μπαρόκ υπάρχουν, εκτός των ανωτέρω, πολλά κρυμμένα σύμβολα λογοκρατίας, όπως η συμβολική των αριθμών, η λειτουργική αρμονία, η μοροφολογική δομή, η αντίστιξη με τους κανόνες της ακόμα και το συγκεκριμένο κούρδισμα του Werckmeister (συγκερασμός – βλ. παρακάτω). Με τη βοήθεια αυτών των σχημάτων μελοποιούνται τα κείμενα, αλλά και ερμηνεύεται η μουσική.

Ως επιμέρους στοιχεία που πρέπει να τονιστούν είναι τα εξής:

¹⁹² Ο Nicolaus Harnoncourt, για τη Μεγαλοφυχία του Τίτου (συνέντευξη στην Μ. Zander, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), Κύκλος «Ο Μότσαρτ στη Βιέννη», 1994-95, Αθήνα 1994, 75κε., το διατυπώνει ως εξής: Για μένα, η παλιά όπερα σέρια παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί ακριβώς μοιράζει τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης προσωπικότητας σε περισσότερα πρόσωπα. Έτσι μια άρια που μιλάει για εκδίκηση, μιλάει για εκδίκηση και μόνον. Σε κάθε όπερα υπάρχει πάντοτε μια άρια που εκφράζει θυμό, ένα ντουέτο που εκφράζει το ερωτικό πάθος κτλ. Όλα αυτά αποτελούν μέρος μιας δεδομένης κατάστασης. Ο λιμπρετίστας έπαιξε το ρόλο του, δεν ήταν όμως υποχρεωμένος να πρωτοτυπήσει, γιατί το σημαντικό ήταν αυτό που έκανε ο συνθέτης μέσα απ' αυτήν την κατάσταση. Επίσης, η όπερα σέρια είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί επ' άπειρον το ίδιο λιμπρέτο, γιατί αυτό που είχε σημασία ήταν να βγουν στη σκηνή τα μεγάλα ανθρώπινα συναισθήματα, η ποικιλία των συγκινήσεων και τα ανθρώπινα «πάθη». Κι αυτά είναι αιώνια.

76. (...) Η ζήλια και η εκδίκηση, για την όπερα μπαρόκ, είναι ξεκάθαρα και μονοσήμαντα πράγματα. Θα λέγαμε ότι μόνον το άθροισμα των παθών των διαφορετικών προσώπων μπορεί να σχηματίσει μια «ολοκληρωμένη προσωπικότητα» <στυλιζάρισμα των συναισθημάτων και απόδοσή τους, μονοσήμαντα, με ξεχωριστούς χαρακτήρες>. Κάθε πρόσωπο αποτελεί μέρος της ανθρώπινης προσωπικότητας.

Μπάσο Κοντίνουο: μια συνοδευτική γραμμή μπάσου (της χαμηλότερης φωνής σε ένα φωνητικό, οργανικό ή μικτό σύνολο). Κατέχει την δεύτερη θέση στην ιεραρχία, μετά τη μελωδία της ψηλότερης φωνής. Στην παρτιτούρα συναντούμε μόνο μια μελωδική γραμμή σε χαμηλή έκταση, για την οποία δεν καθορίζεται συγκεκριμένο όργανο, αλλά μπορεί να παίζεται από οποιοδήποτε μονόφωνο βαθύφωνο όργανο (συνήθως κοντραμπάσο, βιολοντσέλο, μπάσο βιόλα ντα γκάμπα, ντούλτσιαν ή φαγκότο, τρομπόνι κλπ). Κάθε νότα της χαμηλής αυτής μελωδικής γραμμής αντιπροσωπεύει όμως και μια ολόκληρη συγχορδία, η οποία υλοποιείται από ένα όργανο που μπορεί να παίξει συγχορδίες (π.χ. τσέμπαλο, σπινέτο, λαούτο, κιθάρα, ή εκκλησιαστικό όργανο για κομμάτια θρησκευτικής μουσικής). Οι συγχορδίες που παίζονται υλοποιούνται αυτοσχεδιαστικά, ενώ αργότερα αρχίζουν να υποδεικνύονται από τον συνθέτη με αριθμούς που δηλώνουν την απόσταση των υπόλοιπων φθόγγων από τη νότα του μπάσου (ενάριθμο βάσιμο. Οι αριθμοί είναι κατάλοιπο της μεσαιωνικής-αναγεννησιακής ταμπουλατούρας για πληκτροφόρα όργανα. Ο μουσικός που υλοποιεί αυτοσχεδιαστικά τις συγχορδίες και ουσιαστικά ελέγχει, συντονίζει και συγχρονίζει ολόκληρη την εξέλιξη της μουσικής εκτέλεσης ονομάζεται *maestro di capella*. Το πρώτο έργο στο οποίο υλοποιείται η πρακτική αυτή είναι τα *Cento concerti ecclesiastici* (1602) του Lodovico Viadana.

Προϋπόθεση για την ανάπτυξη του μπάσο κοντίνουο είναι η ύπαρξη μιας συνεχούς γραμμής στη χαμηλότερη φωνή [οι λέξεις *basso continuo* ερμηνεύονται ως συνεχές, αλλά και ως συνεκτικό (δηλ. συνενωτικό), βάσιμο], πράγμα που αποτελεί βασικό στοιχείο της σύνθεσης, όπως και η έννοια της τρίφωνης συγχορδίας ως θεμέλιου της συνήχησης.

Η πρακτική του *basso continuo* ξεκίνησε από το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα, όταν κάποιες πολυφωνικές ή και πολυχορικές συνθέσεις συνοδεύονταν με συγχορδίες που σχηματίζονταν κατά την παραπάνω μέθοδο από τον εκάστοτε χαμηλότερη νότα του συνόλου, που μπορεί να μην ήταν πάντα ο μπάσος, ενώ σε περιπτώσεις πολυχορικών έργων ήταν η χαμηλότερη νότα της χορωδίας που τραγουδούσε την κάθε μια συγκεκριμένη στιγμή. Το μπάσο που πρόπεκυπτε κατά τον τρόπο αυτό ονομάστηκε *basso seguente* (μπάσο που ακολουθεί) ή *basso cavato* (παράγωγο μπάσο, πρβλ. *soggetto cavato*) και ήταν χωρίς αριθμούς. Επειδή μάλιστα συχνά παιζόταν από εκκλησιαστικό όργανο, ονομάστηκε και *Basso pro organo genannt*.

Τονικό μουσικό σύστημα: Η χρήση των συγχορδιών στο *basso continuo* υποδηλώνει την επικράτηση του συγχορδιακού, αρμονικού, ομοφωνικού τρόπου σκέψης των συνθετών - κυριαρχία της συγχορδίας έναντι της αντιστικτικής και ελεύθερης κίνησης των φωνών της Αναγέννησης. Αυτό με τη σειρά του υποδεικνύει την στροφή προς την τονικότητα-αρμονικότητα που βασίζεται στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, έναντι της τροπικότητας που βασιζόταν στους 8 εκκλησιαστικούς τρόπους του Μεσαίωνα που κατά ορισμένους θεωρητικούς έγιναν 12 στην Αναγέννηση. Δεν είναι τυχαίο ότι οι δύο τρόποι που θα επικρατήσουν ως μείζων ή ελάσσων (δηλ. με όρους τροπικότητας οι τρόποι του ντο και του λα) είναι νέοι, που συμπεριλαμβάνονται στα θεωρητικά συγγράμματα της ύστερης Αναγέννησης (Zarlino) και δεν προϋπάρχουν από το Μεσαίωνα (βλ. τους εκκλησιαστικούς τρόπους πιο πάνω).

Αρχή του κοντσέρτου: Έτσι ονομάζεται η αλληλεπίδραση (σύγκρουση, αλλά και συμβίωση, και πάντως αλληλοσυμπλήρωση) των διαφόρων μελωδικών φωνών μιας σύνθεσης με το μπάσο κοντίνουο και μεταξύ τους, που δημιουργεί την ενότητα του έργου. Η αρχή του κοντσέρτου δεν εφαρμόζεται μόνο στα κοντσέρτα,

άλλα ισχύει γενικότερα για τα είδη μουσικής του Μπαρόκ (Solo-Concerto, Concerto Grosso, Trosonata, Aria κλπ., βλ. επιμέρους παρακάτω).

Μονωδία: Προϋποθέτει την **εξατομίκευση και ανεξαρτητοποίηση** της μελωδικής φωνής. Στο Μπαρόκ γίνεται προσπάθεια να μελοποιηθούν σωστά τα κείμενα και να προβληθεί μέσω της μουσικής (με μια φωνή) το συναισθηματικό τους περιεχόμενο, έτσι ώστε η μουσική λειτουργεί ως θεραπεινίδα του λόγου. Σαν συνοδεία της μονωδίας εμφανίζεται ως ελάχιστος «συνεταίρος» το μπάσο κοντίνουο. Μπορεί όμως η μελωδική φωνή να συνοδεύεται από οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Χαρακτηριστικό της νέας εκφραστικότητας είναι η συχνή εναλλαγή μακρών και σύντομων ήχων, τα μεγάλα φωνητικά άλματα και οι έντονες διαφωνίες. Τα πρώτα παραδείγματα τέτοιας μουσικής που τυπώνονται είναι οι "Νέες Μουσικές" (Nuove musiche) του Caccini (1601). Η δυνατότητα της μελωδικής φωνής για ελεύθερη διαμόρφωση αυξάνει ακόμη περισσότερο με τις ευκαιρίες αυτοσχεδιασμού που προσφέρονται (βλ. παρακάτω π.χ. da capo Aria, στην όπερα).

Το μετρικό σύστημα: Εφεύρεση του μέτρου: Κανονική μετρική μονάδα, που γεμίζεται με ακανόνιστες (άνισες) αξίες - ρυθμός. Εμφάνιση της διαστολής του μέτρου. Από το 1600 περίπου και μετά, όλες οι αξίες χωρίζονται σε δύο (και όχι τρία) μέρη. Ισχύει δηλαδή μόνον η διμερής διαίρεση των αξιών.

Ιεράρχηση των φωνών: Σε αντίθεση με την προσπάθεια της Πολυφωνίας να δώσει σε όλες τις φωνές ίδιο βάρος, το Μπαρόκ τις ιεραρχεί. Σπουδαιότερη είναι η **ψηλότερη μελωδική φωνή** (μονωδία), μετά το μπάσο (μπάσο κοντίνουο), και μετά οι ενδιάμεσες (αν υπάρχουν). Αρχή της Ομοφωνίας.

Φωνητική Μουσική του Πρώιμου Μπαρόκ Η Όπερα

Η Νέα Μουσική

Φλωρεντινή καμεράτα ονομάστηκε ένας κύκλος καλλιτεχνών και διανοουμένων που συγκεντρωνόταν τακτικά στο παλάτι των κομήτων **Bardi** και **Corsi** από το 1580 ως το 1592. Προσπαθούσαν (σύμφωνα με το πνεύμα της Αναγέννησης, που λάτρευε την ελληνική αρχαιότητα) να αναβιώσουν και να εξερευνήσουν τις χάρες της αρχαίας μουσικής. Αυτοί δημιουργούν, σε αντίθεση με την πολυφωνική μουσική της Αναγέννησης, την μονωδία, δηλ. το μονοφωνικό τραγούδι με συνοδεία κιθάρας, όπως ακριβώς στην αρχαία Ελλάδα. Ψυχή αυτής της προσπάθειας ήταν ο **Vicenzo Galilei**, πατέρας του διάσημου αστρονόμου. Αυτός υποστήριξε και περιέγραψε θεωρητικά το νέο σύστημα με το έργο του «*Dialogo della musica antica e della moderna*». Τα πρώτα κομμάτια στο νέο στιλ ήταν οι *Nuove musiche* του Giulio Caccini και οι *favole pastorali* (ποιμενικοί μύθοι) του Emilio dei Cavallieri.

Εμφάνιση της όπερας – 17ος αιώνας

Εμφανίζεται λίγο πριν το **1600** στη **Φλωρεντία**. Προέρχεται από διάφορα είδη συνδυασμού θεάτρου με μουσική που υπήρχαν στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση,¹⁹³ αλλά κυρίως από την επιθυμία για αναβίωση του αρχαίου δράματος.

Η όπερα είναι η προσπάθεια να αναβιώσει η **αρχαία ελληνική τραγωδία**. Ποιητές έγραφαν κείμενα πάνω σε αρχαίους μύθους, κατά το πρότυπο των αρχαίων τραγικών, και οι μουσικοί της Φλωρεντινής καμεράτας θα τα μελοποιήσουν. Σ' αυτή την πρώιμη εποχή συνέβαινε να μελοποιείται το ίδιο ποιητικό κείμενο από πολλούς συνθέτες. Έτσι, η πρώτη όπερα που σώζεται είναι η *Δάφνη*, σε κείμενα Ottavio Rinuccini, που μελοποιήθηκε αρχικά από τον **Jacopo Peri** και τον **Corsi** (1598). Ακολουθεί η όπερα Ευρυδίκη, πάλι σε κείμενο Rinuccini, που μελοποιήθηκε διαδοχικά από τον Peri και τον **Caccini**. Η μουσική του έργου αυτού δεν σώθηκε, το κείμενο όμως μελοποιήθηκε αργότερα και από έναν άλλον συνθέτη, τον Marco da Gagliano. Το στιλ των πρώτων αυτών έργων ονομάστηκε *stile recitativo* (αφηγηματικό) ή *rappresentativo* (αναπαραστατικό), στο οποίο παρεμβάλλονταν χορικά μέρη, ακριβώς όπως στην αρχαία τραγωδία.

Η σημαντικότερη από τις πρώτες όπερες, αυτή που θα καθιερώσει το νέο είδος, είναι ο *Ορφέας*, του **Claudio Monteverdi**, σε κείμενο **Alessandro Striggio**. Πρωτοπαίχτηκε το 1607 στην Mantua. Ο Ορφέας είναι έργο ήδη πολύ προχωρημένο για την εποχή του. Η τεχνική του συνθέτη να εκφράζει με απότομες αλλαγές στη μελωδία και την αρμονία τις συναισθηματικές μεταπτώσεις των χαρακτήρων είναι πολύ χαρακτηριστική, ενώ τα ηχοχρώματα των μουσικών οργάνων υποστηρίζουν την σκιαγράφηση των χαρακτήρων και των συναισθημάτων. Το ύφος αυτό, και ιδιαίτερα το νέο ορχηστρικό *effet* που χρησιμοποίησε ο Monteverdi με τη γρήγορη επανάληψη της ίδιας νότας (*tremolo*) στα έγχορδα ονομάστηκε *stile concitato* (ταραγμένο).

Η αλλαγή προς το μονωδικό ύφος φαίνεται πολύ καθαρά και στα βιβλία των μαδριγαλιών του Cl. Monteverdi (8 βιβλία). Τα πρώτα τέσσερα βιβλία είναι στο πολυφωνικό στιλ της Αναγέννησης. Από το 5ο βιβλίο (1603) εμφανίζονται τα πρώτα μαδριγαλία με μπάσο κοντινού, που γενικεύονται στο 6ο βιβλίο. Τα μαδριγαλία αυτά μάλιστα ονομάζονται *concertato* ή *concerto* (πρβλ. αρχή του κοντσέρτου).

Η Βενετσιάνικη Σχολή όπερας - Μοντεβερντι

Μετά την καθιέρωση της, η όπερα του στιλ του Monteverdi κυριαρχεί στην Ιταλία και την Ευρώπη για το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, μέχρι το θάνατο του Μοντεβερντι. Από το 1613 ο συνθέτης εγκαθίσταται στη Βενετία και δημιουργεί την, τη **βενετσιάνικη σχολή όπερας**.

Από το έργο του Μοντεβέρντι σώζονται, έκτος του Ορφέα, μόνο τρεις ολόκληρες όπερες, από το τέλος της ζωής του: *Ο γάμος του Αινεία με τη Λαβίνια*, *Η Στέψη της Ποπαίας* και *Η επιστροφή τον Οδυσσέα στην Πατρίδα*.

¹⁹³ Τα κυριότερα είναι τα **ιντερμέδια**, δηλ. σύντομα μουσικά επεισόδια που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις πράξεις ενός θεατρικού έργου, στην Αναγέννηση. (βλ. πιο κάτω)

Άλλοι σημαντικοί συνθέτες είναι ο Pier-Francesco Cavalli και ο Marc-Antonio Cesti.

Η βενετσιάνικη όπερα χαρακτηρίζεται από **recitativo secco** (με συνοδεία τσέμπαλου), **recitativo accompagnato**, **arioso** (με συνοδεία ορχήστρας), **Aria** (το πιο μελωδικό μέρος). Υπάρχουν επίσης και καθαρά ορχηστρικά μέρη (Συμφωνίες ή Ριτορνέλλα). Λείπουν εντελώς τα χορωδιακά και τα μπαλέτα. Επίσης, συχνά οι διάφοροι χαρακτήρες ξεχωρίζουν από διαφορετικά όργανα που χρησιμοποιούνται γι' αυτούς. Ωστόσο η επιλογή των οργάνων της ορχήστρας σ' αυτή την πρώιμη εποχή είναι περισσότερο έργο του επικεφαλής της ορχήστρας (*maestro di capella*, βλ. παραπάνω - η έννοια του μαέστρου εκείνη την εποχή δεν υφίσταται), διότι ο συνθέτης δεν γράφει πάντοτε στην παρτιτούρα του ποια όργανα θέλει. Έτσι οι εκτελεστές έχουν αρκετά μεγάλη ελευθερία επιλογής, και προσαρμόζουν την ορχήστρα τους σε μεγάλο βαθμό ανάλογα με τα μέσα που διαθέτουν. Για τις χαμηλές περιοχές διαθέσιμα όργανα είναι: το violone (= νεότερο κοντραμπάσο), η Basso Viola da Gamba, το φαγκότο. Για τη μεσαία περιοχή οι ψηλότερες Viole da Gamba, τα βιολιά και τα τρομπόνια. Για τις ψηλότερες προσφέρονταν περισσότερο το όμποε, το κορνέτο, το φλάουτο και ο ζουρνάς.

Στη Βενετία ανοίγει το 1637 το **πρώτο θέατρο όπερας** (Teatro San Cassiano), όπου μπορούσαν να παρακολουθήσουν όλοι (μέχρι τότε, η όπερα ήταν προνόμιο των πλουσίων και των ευγενών, που οργάνωναν τις παραστάσεις σε στενό κύκλο, μέσα στα παλάτια τους). Η ίδρυση αυτού του θεάτρου, και των άλλων που ακολούθησαν, είναι πολύ σημαντική για την ιστορία της όπερας, αλλά και της μουσικής γενικότερα. Με το χρόνο δημιουργούνται στις μεγάλες πόλεις της δυτικής Ευρώπης πολλά θέατρα όπερας και αίθουσες συναυλιών.

Οι πιο σπουδαίοι εκπρόσωποι της Βενετσιάνικης όπερας μετά τον Μοντεβερντι είναι οι Cesti (1623-69) και Cavalli (1602-76). Το ίδιο στιλ ακολουθεί και η Ρώμη, που όμως, λόγω του θρησκευτικού κλίματος που επικρατεί εκεί (Πάπας), θα στραφεί γρήγορα προς τη θρησκευτική όπερα ή Ορατόριο, αλλά και προς την κωμική όπερα. Σπουδαιότεροι συνθέτες είναι οι Landi, Mazzochi και Stradella.

Η Γαλλική όπερα του πρώιμου Μπαρόκ

Η ίδια περίπου διαδικασία, η προσπάθεια δηλαδή αναβίωσης του αρχαίου δράματος, ήταν η αφορμή για τη γέννηση και της γαλλικής όπερας. Μεταξύ όμως των προδρόμων της όπερας, των μουσικοθεατρικών ειδών δηλ. της Γαλλίας του 16ου αιώνα, περιλαμβάνονταν και αρκετά είδη με μεγάλοπρεπη χορευτική μουσική (π.χ. *Ballet de Cour*). Για το λόγο αυτόν, η γαλλική όπερα του μπαρόκ χαρακτηρίζεται πάντοτε από πολύ χορό (στον οποίο δεν συμμετέχει μόνο το μπαλέτο, αλλά και το ίδιο το κοινό, μέλη της αυλής ή της υψηλής κοινωνίας της εποχής), αλλά και χορωδιακά μέρη, πράγματα που δεν υπήρχαν στην αντίστοιχη Ιταλική όπερα (της Φλωρεντινής ή της Βενετσιάνικης σχολής). Ένας άλλος πρόδρομος της Γαλλικής όπερας (από τον 17ο αιώνα) είναι η *Comedie Ballet*, που έμοιαζε με το προηγούμενο, μόνο που είχε κωμική υπόθεση. Πολλά κείμενα για τέτοια έργα έγραψε ο διάσημος και σπουδαίος κωμωδιογράφος του 17^{ου} αιώνα, ο Μολιέρος.

Η Γαλλική όπερα του Μπαρόκ αναπτύχθηκε κυρίως από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και μετά. Ο πρώτος και μεγαλύτερος εκπρόσωπος, σ' αυτήν την εποχή, είναι ο Jean Baptiste Lully. Ήταν Ιταλός που έφτασε στο Παρίσι για να το κατακτήσει με την τέχνη του αλλά και με τις ίντριγκες του, με τις οποίες

υποσκέλιζε όλους τους Γάλλους συναδέλφους του. Τα έργα του ονομάστηκαν Λυρικές τραγωδίες και βασίζονταν σε κείμενα μεγάλων Γάλλων τραγικών ποιητών της εποχής, όπως του Κορνηλίου, του Κινώ (Quinault) και του Ρακίνα (Racine). Και αυτές οι λυρικές τραγωδίες είχαν θέματα από την αρχαία μυθολογία.

Σχεδόν ολόκληρη εξέλιξη της γαλλικής όπερας (αλλά και της μουσικής γενικότερα) του Μπαρόκ διαδραματίστηκε στην πρωτεύουσα Παρίσι, ή, για την ακρίβεια, στο μεγαλόπρεπο Ανάκτορο των Βερσαλλιών, στην αυλή του Βασιλιά Λουδοβίκου Μου, που, εξαιτίας της μεγαλοπρέπειας αλλά και της αυταρχικότητας του, ονομάστηκε "Βασιλιάς Ήλιος". Από αυτό τον ακραίο συγκεντρωτισμό, η Γαλλική μουσική δεν πρόκειται να ξεφύγει ποτέ, ούτε σε μεταγενέστερους αιώνες. Πάντοτε το κέντρο της εξέλιξης θα είναι η πρωτεύουσα. Αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με ότι συμβαίνει στα άλλα δύο μεγάλα μουσικά έθνη που εξετάζουμε, τους Ιταλούς και τους Γερμανούς. Πράγματι, σ' αυτές τις δύο χώρες, για ιστορικούς λόγους, δεν υπάρχει μόνο μια, αλλά πολλές πόλεις που διαδραματίζουν κατά καιρούς σημαντικό καλλιτεχνικό ρόλο (Φλωρεντία, Βενετία, Ρώμη, Νεάπολη, Δρέσδη, Λειψία, Μόναχο, Βιέννη, Αμβούργο κλπ).

Η Γαλλική όπερα ξεκινάει με τη μεγαλόπρεπη γαλλική εισαγωγή και έχει επίσης ρετσιτατίβο (πιο μελωδικό) και άριες (που λέγονται Air), αλλά ακόμη έχει φωνητικά σύνολα, χορωδίες, μουσική μπαλέτου και αρκετά κομμάτια οργανικής μουσικής. Εκτός από τον Lully (1632-87, έργα: Θησέας, Περσέας, Αρμίδα, Άλκηστη κλπ.), άλλοι σημαντικοί συνθέτες είναι οι Campra, Destouches, Delalande και, στα μέσα του 18ου αιώνα, ο μεγάλος Jean Philippe Rameau (1683-1764).

Ballet de Cour: Καλλιιεργήθηκε μεταξύ περ. 1580-1660 στη γαλλική αυλή. Έχει μυθολογικά θέματα και χορευόταν αρχικά από τον βασιλιά και τους αριστοκράτες και μετά από επαγγελματίες. Αποτελείται από εισαγωγή, μέχρι 5 Entrees, τραγούδια και ρετσιτατίβα. Σχετίζεται και με την αγγλική Masque. Από τις αρχές του 17ου αι. αναπτύσσονται και λαϊκότερα είδη, όπως το Ballet comique και η masquerade. Η **Comedie-Ballet** εισέρχεται περί το 1660 από τους Lully-Moliere, με κωμικά θέματα. Περί το 1670 αποκρυσταλλώνεται η **Tragedie Lyrique** και η **Opera-ballet** σε κείμενα Quinault, Moliere, Gagneur, Cambert. Η Opera-Ballet έχει 2-3 πράξεις και κορυφώνεται στον Rameau.

Η Αγγλική όπερα

Εδώ, η ανάπτυξη της όπερας καθυστερεί ακόμη περισσότερο από τη Γαλλία. Η πρώτη Αγγλική όπερα συντίθεται μόλις το 1656 και είναι η *Πολιορκία της Ρόδου*. Τη μουσική έχουν γράψει όχι ένας, αλλά πέντε συνθέτες. Ανάμεσα τους και ο Henry Purcell, που είναι και ο μόνος που θα συνεχίσει στον τομέα της όπερας, αφήνοντας πίσω του μάλιστα σημαντικότερο αλλά ημιτελές έργο. Η σημαντικότερη όπερα του είναι η *Αιδώ και Αινείας* (1689). Ο Purcell, που έζησε μόνο 36 χρόνια (1659-95) είναι ταυτόχρονα, ίσως, ο μοναδικός σπουδαίος Άγγλος συνθέτης, από το 1600 και μετά.

Στην Αγγλία γενικά η όπερα δεν είχε στον 17ο αιώνα μεγάλη ανάπτυξη. Αντί αυτής, αναπτύχθηκε ένα ενδιάμεσο είδος, δηλ. ένα θεατρικό έργο με πολλή μουσική (**Semi-opera**). Ο ίδιος ο Purcell έγραψε πέντε semi-operas, μεταξύ των

οποίων *The Fairy Queen* και *The Tempest* Τα θεατρικά κείμενα που χρησιμοποιήθηκαν, ανήκαν επίσης σε μεγάλους Άγγλους ποιητές, όπως ο **William Shakespeare**. Στην Αγγλία επίσης καλλιεργείται και το είδος της **Masque**, που είναι ένα μουσικοθεατρικό είδος με μίμηση το οποίο παιζόταν από τους ίδιους τους ευγενείς και επηρέασε συνθέτες όπως ο Purcell και ο Händel.

Η Γερμανική όπερα

Λόγω του Τριακονταετούς πολέμου (1618-1648), η κατάσταση στις Γερμανικές χώρες δεν ήταν τέτοια που να επιτρέπει την ανάπτυξη της όπερας τον 17ο αιώνα. Υπάρχουν σχεδόν σε ολη τη διάρκεια του Μπαρόκ αρκετοί συνθέτες, που είναι όμως βαθύτατα επηρεασμένοι από την Ιταλική μουσική. Η πρώτη Γερμανική όπερα γράφτηκε, όπως είπαμε, πάνω στο κείμενο της πρώτης όπερας, της *Δάφνης* του Rinuccini, από το μεγαλύτερο γερμανό συνθέτη του 17ου αιώνα, τον **Heinrich Schütz**. Όμως από τη Γερμανία δεν θα προέλθει άλλος σπουδαίος συνθέτης όπερας στο Μπαρόκ, εκτός από τον **Händel** (που, όμως έζησε και έδρασε στην Αγγλία), και τον Telemann, που έγραψε περίπου 45 όπερες. Η Γερμανική μουσική του Μπαρόκ θα δώσει τους σημαντικότερους καρπούς της στους τομείς του Ορατόριου, της Εκκλησιαστικής μουσικής και της μουσικής για όργανα.

Η Όπερα της Ακμής – 18ος αιώνας

Η Ναπολιτάνικη Σχολή - Γενικά

Είναι το στιλ εκείνο όπερας που θα κυριαρχήσει σε ολόκληρο τον 18ο αιώνα και θα ξεπεράσει τα χρονικά όρια του Μπαρόκ, επηρεάζοντας βαθύτατα και τον Κλασικισμό (Mozart). Ο πρώτος εκπρόσωπος του νέου στιλ είναι ο **Francesco Provenza** (1626-1704).

Το χαρακτηριστικό της Ναπολιτάνικης σχολής είναι το **Belcanto**, δηλ. το "Ωραίο Τραγούδι". Οι συνθέτες προσπαθούσαν πάντοτε να γράψουν για τους σολίστες-τραγουδιστές (που και τότε, όπως και τώρα, ήταν απαιτητικοί και δύστροποι) μουσική τέτοια, που να αναδεικνύει τα τεχνικά τους προσόντα μέσα από πολύ δύσκολες νότες, στολίσματα κλπ. Αυτό συχνά απέβαινε εναντίον της ομορφιάς της ίδιας της μουσικής. Γι' αυτό ο όρος *belcanto* έχει ενίοτε αρνητικό περιεχόμενο. Οι μεγάλοι συνθέτες όμως, κατάφεραν να γράψουν πολύ ωραία μουσική, χωρίς να ξεχάσουν να αναδείξουν και τα φωνητικά προσόντα των τραγουδιστών.

Μέσα στην προσπάθεια ανάδειξης των προσόντων του καλλιτέχνη, δημιουργήθηκε και ένα άλλο χαρακτηριστικό της Ναπολιτάνικης όπερας, η **Άρια Da Capo**. Σ' αυτήν, ο τραγουδιστής είχε το δικαίωμα, αφού τραγουδήσει μια φορά την άρια όπως την έγραψε ο συνθέτης, να την ξανατραγουδήσει μετά άλλη μια φορά, στολίζοντας την όμως όπως αυτός ήθελε. Έτσι μπορούσε να δείξει μόνος του τα προσόντα του. Αυτή όμως η τακτική επεκτάθηκε και στα άλλα είδη μουσικής, και έτσι ο αυτοσχεδιασμός και το στόλισμα μια μελωδίας από τον εκτελεστή να αποτελεί πολύ διαδεδομένη πρακτική στο Μπαρόκ. Παρατηρούμε, δηλαδή, ένα μεγάλο βαθμό ελευθερίας του εκτελεστή απέναντι στο συνθέτη, διότι μπορεί με τον αυτοσχεδιασμό να τροποποιήσει το έργο του σε μεγάλο βαθμό.

Άρια: Φωνητικό – τραγουδιστό κομμάτι που συνοδεύεται από όργανα. Από τον 16ο ως τα μέσα του 17ου αιώνα έχει τη μορφή στροφικού τραγουδιού. Αργότερα, δεν είναι πάντοτε αυστηρά δεμένο στη στροφική δομή του κειμένου, αλλά μπορεί να είναι και πιο ελεύθερη. Στην όπερα του Μπαρόκ, η άρια διακρίνεται ξεκάθαρα από το ρετσιτατίβο (Βενετία περί το 1640). Περί το 1700 και αργότερα, ο κυρίαρχος τύπος άριας είναι η *da capo* άρια της ναπολιτάνικης όπερας, που επιδιώκει την επίδειξη των φωνητικών ικανοτήτων των τραγουδιστών. Το πρώτο μέρος επαναλαμβάνεται με (ενίοτε υπερβολικά ή αντιαισθητικά) στολίσματα. (αβ' ή α' – β – α'). Στη Γαλλία συναντάμε την *Air*, που είναι απλούστερη και συλλαβική. Επίσης, στο Μπαρόκ (1600-1750) η λέξη άρια σήμαινε ένα κομμάτι που χρησίμευε ως μοντέλο (θέμα) για παραλλαγές στην οργανική μουσική (πρβλ. *Pachelbel*, *Hexachordum Apollinis*, *Händel*, Σουίτα για τσέμπαλο σε σι ύφεση *μείζονα*, *Bach*, άρια στις *Παραλλαγές Γκόλντμπεργκ*).

Όπερα Σέρια

Με τον όρο *opera seria* προσδιορίζεται η ιταλική όπερα του 18ου και του 19ου αιώνα, ηρωικού ή τραγικού θέματος. Τα βασικά χαρακτηριστικά της σοβαρής όπερας του 18ου αιώνα διαμορφώθηκαν στα πλαίσια μίας μεταρρυθμιστικής κίνησης, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Ιταλία την τελευταία δεκαετία του 17ου αιώνα, σε απάντηση της σφοδρής γαλλικής κριτικής απέναντι στην ιταλική ποίηση και δραματουργία. Σε απάντηση αυτών των αρνητικών κριτικών, συστήθηκε η Αρκαδική Ακαδημία της Ρώμης, βασικό μέλημα της οποίας ήταν να επιστρέψει η ιταλική όπερα στο ιδεώδες των νεοκλασικών αρχών, υπακούοντας στις αρχές της Αριστοτελικής ενότητας (του τόπου, του χρόνου και της δράσης) και αντικαθιστώντας τα «ανήθικα» λιμπρέτα με ηθικές αφηγήσεις, οι οποίες θα αποσκοπούσαν στην καθοδήγηση και εκπαίδευση των ακροατών παρά στην ευχαρίστησή τους.

Την πρωτοβουλία προς την κατεύθυνση της μεταρρύθμισης ανέλαβε ο λυρικός ποιητής από τη Βενετία *Apostolo Zeno*, ενεργό μέλος της Αρκαδικής Ακαδημίας. (23) Το, το γένος όμως καρποφόρησε πραγματικά στα χέρια του ποιητή *Pietro Metastasio* και των μετέπειτα συνθετών. Το θέατρο του *Metastasio* είναι εκείνο που έφερε την πραγματική και ουσιαστική μεταρρύθμιση στην *opera seria* του 18ου αιώνα. Ο *Metastasio* επικύρωσε οριστικά το γάμο ανάμεσα στη μουσική και στην ποίηση ως μία αμοιβαία εκφραστική δύναμη, ως ένα αρμονικά δεμένο σύνολο, στο οποίο οι περιοχές δραστηριοποίησης της εκάστοτε τέχνης οφείλουν να είναι ξεκάθαρα προσδιορισμένες και σταθεροποιημένες. Ο *Metastasio*, σε αντίθεση με τον δύσπιστο και ορθολογιστή *Zeno*, αποδέχτηκε την παρουσία της μουσικής στο δράμα. Σε αντίθεση με τον *Zeno*, για τον οποίο η μουσική δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μία κατάχρηση την οποία όφειλε να υπομείνει, για τον *Metastasio*, η μουσική ήταν μία τέχνη ικανή να αγγίξει την ανθρώπινη καρδιά.¹⁹⁴ Τα λιμπρέτα του *Metastasio* μελοποιήθηκαν πολλές φορές το καθένα, και από διαφορετικούς συνθέτες.

Η ναπολιτάνικη *opera seria* σχηματίζεται βασικά από την εναλλαγή δύο μορφολογικών μερών, του **recitativo secco** και της **Άριας**. Στο

¹⁹⁴ Βλ. Σιδερόη 20-23

πρώτο εξελίσσεται η υπόθεση του έργου, γίνονται οι διάλογοι, η σκηνική δράση κλπ. Τους τραγουδιστές συνοδεύει μόνο το **μπάσσο κοντίνο** (που αποτελείται συνήθως από τσέμπαλο ή λαούτο και ένα μπάσο όργανο, όπως φαγκότο, βιολοντσέλλο ή κοντραμπάσσο). Οι Άριες είναι τα πιο μελωδικά μέρη της όπερας, όπου οι χαρακτήρες εκφράζουν τα συναισθήματά τους, αλλά χωρίς να υπάρχει σκηνική δράση. Συνοδεύεται από ολόκληρη την ορχήστρα. Στην αρχή της όπερας ακούγεται από την ορχήστρα επίσης ένα ορχηστρικό κομμάτι, η εισαγωγή, που τότε ονομαζόταν **”Συμφωνία”** (με τρία σύντομα μέρη: **γρήγορο, αργό, γρήγορο**) (βλ. και πιο κάτω).

Οι σπουδαιότεροι συνθέτες είναι οι: Alessandro Scarlatti (1660-1725), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Giovanni Batista Pergolesi (1710-1736). Επίσης, Porpora, Jomelli, Hasse, Gluck, Bononcini κλπ.

Castrati: Χαρακτηριστικές φωνές της σοβαρής όπερας. Η εποχή της *opera seria* ταυτίζεται με την ανατολή και κυριαρχία της φωνής των *castrati* τραγουδιστών. Πρόκειται για εξαιρετικά χαρισματικούς άντρες τραγουδιστές, οι οποίοι είχαν υποβληθεί σε ευνουχισμό πριν την εφηβεία, προκειμένου να διατηρήσουν το ύψος και την έκταση της φωνής μίας *soprano* ή *alto*, μέσα από μία σκληρή μουσική και αυστηρή εκπαίδευση, η οποία ξεπερνούσε τα 10 χρόνια. Στη σοβαρή όπερα του 17ου αιώνα και των αρχών του 18ου αιώνα στους *castrati* αποδίδονταν οι ηρωικοί αντρικοί ρόλοι. Οι *castrati* δέσποζαν στη σοβαρή όπερα μαζί με μία άλλη φωνή και ένα άλλο οπερατικό αστέρα του 18ου αιώνα, την *assoluta prima donna* (*soprano*). Η ανατολή των αστέρων τραγουδιστών, οι οποίοι ήταν δημοφιλείς για τις εξαιρετικές δεξιότητες φωνητικές τους δυνατότητες ώθησαν τους συνθέτες να γράφουν ολοένα και περισσότερο δεξιότητες και απαιτητική φωνητική μουσική, με αποτέλεσμα αρκετές όπερες του 18ου αιώνα να αποσκοπούν, σχεδόν αποκλειστικά, στην προώθηση και επίδειξη των φωνητικών δυνατοτήτων των συγκεκριμένων τραγουδιστών. Ένας από τους διασημότερους *castrati* της εποχής είναι ο Carlo Broschi, γνωστός ως Farinelli, ο οποίος έκανε το ντεμπούτο το 1722 με τη βοήθεια του συνθέτη Niccolò Porpora.

Βασισμένη στα λόγια του αποστόλου Παύλου: «Αι γυναίκες σας ας σιωπήσουν εν ταις εκκλησίαις» η ρωμαϊκή καθολική εκκλησία απαγόρευσε στις γυναίκες να μιλούν και να τραγουδούν σε δημόσια μέρη πριν τον 16ο αιώνα, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μίας αντρικής φωνής, η οποία θα κάλυπτε τις φωνητικές ανάγκες που προέκυπταν από την παραπάνω απαγόρευση. Ταυτόχρονα, η παράλληλη ανάπτυξη της εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής απαιτούσε καλλιεργημένες φωνές, οι οποίες θα είχαν τη δυνατότητα να κινούνται ελεύθερα σε ψηλές περιοχές της φωνητικής έκτασης. Προκειμένου η εκκλησία να αντεπεξέλθει στο κάλεσμα των διαφόρων φωνών, χρησιμοποιούσε νεαρά αγόρια στη χορωδία και ενήλικες άντρες που τραγουδούσαν με την τεχνική της ψεύτικης φωνής (*falsetto*). Η σύντομη ωστόσο διάρκεια ζωής των παιδικών φωνών, οδήγησε την εκκλησία, σχεδόν αυτόματα, να αποδεχθεί σιωπηλά την παρουσία ευνουχισμένων τραγουδιστών στις εκκλησιαστικές λειτουργίες της.

Η αύξηση της δημοτικότητας των *castrati* αντικατοπτρίζεται στο εξαιρετικά μεγάλο ποσοστό επεμβάσεων, οι οποίες έλαβαν χώρα στην Ιταλία μεταξύ των ετών 1710 με 1730. Από το 1740 και

έπειτα, τουλάχιστον στην Bologna και στη Ρώμη, οι επεμβάσεις άρχισαν σταδιακά να ελαττώνονται. Σε γενικές γραμμές, τα ποσοστά των *castrati* κατάφεραν να παραμείνουν ψηλά μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα. Στην πραγματικότητα, είναι πιθανό στη Βενετία και σε πολλά παρεκκλήσια της Ρώμης, οι *castrati* να επέζησαν για πολλά χρόνια μετά τον 18ο αιώνα, ενώ παράλληλα αρκετά αγόρια μυστικά ακρωτηριάζονταν για χάρη της φωνής τους και κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα.¹⁹⁵

Όπερα Μπούφα

Παρακλάδι της σοβαρής όπερας είναι η όπερα μπούφα (κωμική όπερα). Η όπερα μπούφα γεννήθηκε προς το τέλος της εποχής του Μπαρόκ, στην δεκαετία του 1720-1730. Άλλοι όροι με τους οποίους προσδιορίζεται η ιταλική κωμική όπερα κατά τον 18ο αιώνα είναι *dramma giocoso*, *dramma comico* και *commedia per musica*.

Η γέννηση της κωμικής όπερας είναι στενά συνδεδεμένη με τη διαδικασία διόρθωσης και μεταρρύθμισης της σοβαρής όπερας, στα πλαίσια της προσπάθειας να διαχωριστούν από την *opera seria* όλα τα εμβόλιμα κωμικά στοιχεία, κατάλοιπα της αισθητικής της εποχής του Μπαρόκ. Για το θεατρικό κοινό του 18ου αιώνα, η όπερα ήταν καλά αγκιστρωμένη στο βασίλειο του μαγικού και πλασματικού στοιχείου, ελαχιστοποιώντας κάθε αίσθηση αληθοφάνειας. Ο αφηρημένος και ερμαφρόδιτος χαρακτήρας της φωνής των *castrati*, ήταν ανάλογος της υπερβολικής σκηνογραφίας και των λαμπρών κοστούμιών, τα οποία με τη σειρά τους ελαχιστοποιούσαν κάθε αίσθηση αληθοφάνειας.¹⁹⁶

Προδρομική μορφή της είναι το *Intermezzo*, που αρχικά απετελείτο από σύντομα κωμικά μουσικά επεισόδια που παίζονταν ανάμεσα στις τρεις συνήθως πράξεις της όπερας σέρια. Η όπερα μπούφα μετέφερε μέσα της στοιχεία της ιταλικής θεατρικής κωμωδίας (*Commedia dell'arte*). Με τη μορφή του **Ιντερμέτζο**, συντέθηκαν τα πρώτα αριστουργήματα αυτού του είδους, το σπουδαιότερο (μουσικά και ιστορικά) των οποίων είναι η περίφημη **"La Serva Padrona"** του **Giovanni Battista Pergolesi**.

Intermezzo: Ο όρος εμφανίζεται στην Ιταλία τον 15ο αι., ως ψυχαγωγικό ενδιάμεσο κομμάτι που παιζόταν μεταξύ των μερών μιας *representazione sacra*. Αργότερα το συναντούμε και σε θεατρικές κωμωδίες. Λίγο προ του 1600, στη Φλωρεντία και τη Βενετία, παίρνει τη μορφή σύνθεσης για για φωνή. Μετά το 1600 το συναντάμε ως μια νικη όπερα μεταξύ των πράξεων ενός θεατρικού έργου, μιας μεγάλης όπερας ή ενός *ballet de cour*. Στον 18ο αιώνα, κυρίως στην Ιταλία, παίζεται στα διαλείματα μεταξύ των τριών πράξεων μιας *opera seria*. Η *Serva padrona* του Pergolesi ήταν *Intermezzo* στην όπερά του *"Il prigionier superbo"*

Commedia dell' arte: Μισο-αυτοσχεδιαζόμενο ψυχαγωγικό θεατρικό κομμάτι, πολύ δημοφιλές στην Ιταλία από τον πρώιμο 16ο αι. ως το 1750 περίπου, που επέδρασε και στην εξέλιξη της όπερας. Οι χαρακτήρες ήταν λίγο ως πολύ στερότυποι και αποτελούνταν

¹⁹⁵ Σιδερά 45-46

¹⁹⁶ Σιδερά 48

από ένα ή δύο «σοβαρά» ζεύγη εραστών, που περιβάλλονταν από κωμικές φιγούρες γέρων γιατρών, δικηγόρων, υπηρετών κ.α., που φορούσαν μάσκες. Τέτοιες φιγούρες ήταν ο *Pantaleone*, ο *Arlecchino*, η *Colombina*, η *Brighella* κλπ. Στην κλασική *opera buffa* επιβιώνουν πολλοί τέτοιοι χαρακτήρες, όπως ο *Leporello* στον *Don Giovanni*.

Η όπερα μπούφφα έχει και αυτή τα ίδια στοιχεία με την σέρια, δηλ. **ρετσιτατίβο** και **άρια** (παρόλο που εδώ έχουμε μεγαλύτερη ποικιλία αριών). Το εντελώς ιδιαίτερο όμως είναι τα **ανσάμπλ** (*ensembles*, τραγουδιστικά σύνολα, που είναι σπανιότατα στη σέρια) και τα περίφημα φινάλε (στο τέλος των πράξεων, που όμως τελικά μεγαλώνουν καμμιά φορά τόσο πολύ, που καταλαμβάνουν τη μισή ή και παραπάνω διάρκεια κάθε πράξης). (67) Τα *ensembles* της κωμικής όπερας εστιάζουν περισσότερο στις ομάδες χαρακτήρων παρά σε ένα μεμονωμένο πρόσωπο, δίνοντας έμφαση στη σχέση του χαρακτήρα με τα άλλα πρόσωπα του δράματος και όχι τόσο στην ίδια την προσωπικότητα του εκάστοτε χαρακτήρα (κάτι που συμβαίνει στις άριες). Τα σημαντικότερα *ensembles* ήταν η *Introduzione* και το *Finale*.

Η introduzione: Η πλειοψηφία των κωμικών οπερών ξεκινά με ένα *ensemble*, το οποίο αποκαλείται *introduzione*. Ο συγκεκριμένος όρος συναντάται τόσο στα λιμπρέτα όσο και στις παρτιτούρες. Το μέγεθος και η δραματική λειτουργικότητα μίας *introduzione* ποικίλει, καθώς μία *introduzione* μπορεί να είναι μία πολυτμηματική σύνθεση, η οποία απαιτεί ειδικά σκηνικά, τα οποία τη διαφοροποιούν από τη σκηνή που ακολουθεί (*Una cosa rara*) ή μπορεί επίσης να είναι μία απλή μουσική σύνθεση με ελάχιστες σκηνοθετικές υποδείξεις, η οποία αναπτύσσεται μόνο ανάμεσα σε δύο ερμηνευτές (*Le nozze di Figaro*).

Το buffo finale: Η βασική ιδέα της *opera buffa* είναι να περιλαμβάνει ένα καταληκτικό *ensemble* στο τέλος κάθε πράξης, το οποίο δε θα λειτουργεί μόνο ως μορφικό κλείσιμο της σκηνής, αλλά μάλλον θα προωθεί τη δράση παρέχοντας ταυτόχρονα στους ακροατές μία λυρική απόλαυση. Ο *Baldassare Galuppi* είναι ο συνθέτης, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στη σύσταση των πολυτμηματικών κωμικών *finali*. Το *buffo finale* του 18ου αιώνα ήταν εκτενές και αποτελούσε το σημαντικότερο τμήμα της *opera buffa* και το ψηλότερο σημείο δραματικού και μουσικού ενδιαφέροντος κάθε πράξης, συστήνοντας μία αυτοτελή σύνθεση, η οποία απαρτιζόταν από πολλές μουσικές ενότητες σε διαφορετικές τονικότητες και μουσικούς ρυθμούς. Σε μία όπερα δεν είναι όλα τα *finali* εξίσου σημαντικά: το μεσαίο *finale* είναι το πιο σημαντικό δραματικά, αρθρώνοντας μία παρεξήγηση, η οποία ακόμα δεν έχει επιλυθεί. Ο θόρυβος που επιτυγχάνεται στο μεσαίο *finale* είναι αποτέλεσμα της έντριγκας και της σύγχυσης των χαρακτήρων, σε αντίθεση με το τελικό *finale* του οποίου ο θόρυβος είναι αποτέλεσμα της χαράς για την επιθυμητή επίλυση των γεγονότων. Το τελικό *finale* (της II ή III πράξης) είναι συντομότερο, δραματικά αδύναμο και καταλήγει σε ένα σύντομο και ουδέτερο χορωδιακό τραγούδι.

Σε κάθε περίπτωση το *buffo finale* ήταν κάτι το πολύ περισσότερο από ένα καταληκτικό νούμερο μίας οπερατικής πράξης, ήταν ένα εκτενές κομμάτι, το οποίο χρειαζόταν περισσότερα από 25 λεπτά της ώρας για να εκτελεσθεί. Το ποιητικό κείμενο του *finale* περιλάμβανε ξεχωριστές σκηνές και γεγονότα που έδιναν ώθηση στην εξέλιξη της υπόθεσης. Πρόκειται

για το σχήμα μίας αλυσίδας ξεχωριστών μουσικών ενοτήτων, διαφορετικού αριθμού, ο οποίος κυμαίνεται μεταξύ των 8 με 9 ενοτήτων. Το *buffo finale* επιδεικνύει μία τονική συνέχεια, με την έννοια ότι ξεκινά και τελειώνει στην ίδια τονικότητα, συστήνοντας με αυτό τον τρόπο μία κλειστή μουσική ενότητα.¹⁹⁷

Η Ναπολιτάνικη όπερα στην Αγγλία

Στο 18ο αιώνα, αντίθετα, στην Αγγλία διεισδύει η ανεπτυγμένη Ναπολιτάνικη όπερα, που τελικά θα επικρατήσει. Κυριότερος εκπρόσωπος είναι ένας Γερμανός συνθέτης, που θα κάνει καριέρα στην Αγγλία, ο **Georg Friedrich Händel (1685-1759)**. Ο Händel είναι ταυτόχρονα, μαζί με τον Bach ο μεγαλύτερος συνθέτης του Μπαρόκ. Έδωσε νέα μορφή στη ναπολιτάνικη όπερα, Ξεπέρασε σε δύναμη τους Ιταλούς συνθέτες, εμπλουτίζοντας την ναπολιτάνικη όπερα με φωνητικά σύνολα, χορωδίες. Αλλά και η μουσική του είναι μεγαλόπνοη, μεγαλειώδης, διαυγής και πολύ εκφραστική. Μερικά από τα οπερατικά του έργα είναι ο *Rinaldo* (η πρώτη όπερα που παρουσίασε όταν εγκαταστάθηκε στην Αγγλία), ο *Ιούλιος Καίσαρας* (*Guglio Cesare*), ο *Ξέρξης* (*Serse*) κλπ.

Μια Αγγλική ιδιαιτερότητα, που θυμίζει λίγο την ιταλική κωμική όπερα, είναι η **Ballad Opera** του 18ου αιώνα. Έχει χαρακτήρα σατιρικό, ειρωνικό, με καθημερινά θέματα, ενώ είναι γεμάτη από τραγούδια με εύληπτες λαϊκότητες μελωδίες. Μια απομίμηση τέτοιας όπερας είναι η περίφημη *Όπερα της Πεντάρας* των **Bertold Brecht και Kurt Weill**, γραμμένη στον 20 αιώνα, που βασίζεται στο πιο χαρακτηριστικό έργο του 18ου αιώνα, την *The Beggar's Opera* των Gay και Pepush.

Φωνητική Μουσική του Μπαρόκ. Το Ορατόριο

Η εμφάνιση του Ορατορίου

Στην Ιταλία της εποχής του πρώιμου Μπαρόκ υπήρχε πολύ δυνατό θρησκευτικό συναίσθημα, βασιζόμενο στο κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης. Γίνονταν θρησκευτικές συγκεντρώσεις κληρικών και λαϊκών σε κλειστούς χώρους κοντά σε μεγάλες εκκλησίες, που ονομάζονταν «χώροι προσευχής» ή «ορατόρια». Σ' αυτές ακουγόταν και πολλή θρησκευτική μουσική, η οποία δεν ήταν απαραίτητα συνδεδεμένη με τη λειτουργική πράξη της εκκλησίας (πρόκειται για ένα φαινόμενο αντίστοιχο προς την αναγεννησιακή *Lauda* – βλ. παραπάνω). Με την επικράτηση του νέου είδους της μονωδίας, συντίθεται μουσική γι' αυτές τις συγκεντρώσεις. Το πρώτο έργο τέτοιου είδους είναι η *Rappresentazione di anima e di corpo* του **Cavallieri** (1600).

Rappresentazione Sacra: Είδος ιταλικής εξωλειτουργικής θρησκευτικής μουσικής που πρωτοεμφανίζεται τον 15ο και τον 16ο αι. στη Φλωρεντία. Βασίζεται σε επισόδια της Βίβλου ή των Βίων Αγίων

¹⁹⁷ Σιδερό 69-70

και περιέχει και κοσμικά επεισόδια, διανθισμένα με καντσίνες και *laudae*. Το έργο του Cavallieri είναι μια ύστατη αναλαμπή του είδους.

Σιγά σιγά, υπό την επίδραση της όπερας, η μουσική αυτών των συγκεντρώσεων παίρνει τη μορφή θρησκευτικής όπερας. Ενός δηλαδή θεατρικού έργου με θρησκευτική υπόθεση, που όμως δεν παρουσιάζεται στο θέατρο, αλλά σ' αυτούς τους χώρους συγκέντρωσης, και χωρίς σκηνική παρουσία. Το νέο αυτό εξελιγμένο είδος θα πάρει το όνομα **Ορατόριο** (περίπου 1640). Εκτός από τον Cavallieri, από τους πρώτους συνθέτες ορατορίου είναι ο Landi, ο Mazzocchi, ο Stradella και ο Agazzari.

Το ορατόριο είναι το ενδιαμέσο στάδιο μεταξύ κοσμικής και καθαρά εκκλησιαστικής μουσικής. Μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε απλώς θρησκευτική μουσική (όρος ευρύτερος από την εκκλησιαστική).

Είδη του Ορατορίου

Το Ορατόριο του 17ου αιώνα χωρίζεται σε δύο είδη, το *oratorio latino* και το *oratorio volgare*. Κυριότερος εκπρόσωπος του πρώτου, του **oratorio latino** (στη λατινική γλώσσα) είναι ο **Giacomo Carissimi** (1605-74). Στη Γαλλία κυριότερος συνθέτης ήταν ο **Charpentier**. Το λατινικό ορατόριο ξεχάστηκε ήδη πριν το τέλος του 17ου αιώνα. Το πιο σπουδαίο από τα δύο είδη, που διαρκεί σε ολόκληρο το μπαρόκ και βαδίζει παράλληλα με την όπερα, είναι το **Oratorio volgare**, στην ιταλική γλώσσα. Κυριότεροι συνθέτες είναι οι Stradella και Bononcini.

Στις χώρες των διαμαρτυρομένων υπάρχουν παρόμοιες συνθέσεις, που όμως φέρουν το όνομα "**Ιστορία**" (Schütz, αργότερα Bach), και συντίθενται κατά το πρότυπο του ορατορίου. Διηγούνται επεισόδια από τη ζωή του Χριστού και των Ιερών Προσώπων. Τα πιο σημαντικά έργα προέρχονται από τον Heinrich Schütz και είναι η Ιστορία της Αναστάσεως (*Auferstehungshistorie*, 1623, για σολίστ, χορωδία και όργανα) και η Χριστουγεννιάτικη Ιστορία (*Weihnachtshistorie*, 1664, για φωνητικό χορό [=χορωδία], οργανικό χορό [=ορχήστρα], με ρετσιτατίβα, άριες, basso continuo, κλπ.

Όταν η Ιστορία είχε θέμα το Θείο Πάθος, τότε ονομαζόταν **Πάθος** (*Passio*). Τα Πάθη του Schütz (κατά Λουκάν, Ματθαίον και Ιωάννην) συντέθηκαν για χορωδία *a capella* με μονοφωνικές παρεμβολές του Ευαγγελιστή.

Το Ορατόριο στον 18ο αιώνα

Στον 18ο αιώνα, το είδος του Ορατορίου επηρεάστηκε από τη ναπολιτάνικη σχολή της όπερας. Σχεδόν όλοι οι μεγάλοι συνθέτες όπερας του 18ου αιώνα γράφουν και ορατόρια: Pergolesi, Jomelli, Porpora, Hasse, Caldara. Ο σημαντικότερος όμως συνθέτης ορατορίου της νεαπολιτάνικης σχολής στον 18ο αιώνα είναι ο **Händel**. Στο Λονδίνο, όπου κυρίως έδρασε, συνέθεσε πάρα πολλά ορατόρια και εμπλούτισε το νεαπολιτάνικο ύφος με νέα στοιχεία. Όπως είναι το ιδιαίτερο βάρος που έδωσε στη **χορωδία** και η **θρησκευτική μεγαλοπρέπεια** που τα διακρίνει. Το πιο γνωστό και δημοφιλές έργο του Händel είναι το ορατόριο *Μεσσίας* (1742-43), όπου χρησιμοποιεί μεγάλη ορχήστρα και χορωδία. Τα χορωδιακά μέρη είναι περισσότερα από τα σολιστικά (19 έναντι 16). Άλλα

ορατόρια του Händel είναι τα: *Εσθήρ*, *Σαμσών*, *Ιούδας Μακκαβαίος*, *Ιεφθάε*, κλπ (θέματα από την Αγία Γραφή).

Στις χώρες των διαμαρτυρομένων, οι **Ιστορίες** και τα **Πάθη** συνεχίζουν να συντίθενται κατά το πρότυπο του Ορατορίου. Κορυφαία έργα του Μπαχ θεωρούνται τα δύο *Πάθη κατά Ματθαίον* και *κατά Ιωάννην* (σώζονται αποσπάσματα και από τα *Πάθη κατά Λουκάν*), που εντάσσονται στην διαμαρτυρούμενη παράδοση του Πάθους, στη Γερμανική γλώσσα. Τα έργα αυτά, μαζί με τις καντάτες, γράφτηκαν στην περίοδο της Λειψίας, που ο Μπαχ έπρεπε να γράφει μουσική για τη λειτουργία του Αγίου Θωμά. Από τα Πάθη του Μπαχ, τα *Κατά Ματθαίον* είναι γραμμένα για διπλή χορωδία και διπλή ορχήστρα. Επίσης, ορατόρια ονομάζονταν σειρές από περισσότερες καντάτες που τις θεωρούσαν ενιαίο σύνολο (όπως π.χ. το Ορατόριο των Χριστουγέννων του Μπαχ, που είναι μια σειρά από έξι καντάτες).

Φωνητική Μουσική του Μπαρόκ - Εκκλησιαστική Μουσική

Καθολική Εκκλησιαστική Μουσική

Στις Καθολικές χώρες, συνεχίζει να καλλιεργείται η πολυφωνική μουσική του Παλεστρίνα και να μιμούνται το ύφος του, ακόμη και νεώτεροι συνθέτες. Το καινούργιο ύφος της μονωδίας επηρεάζει όμως και την εκκλησιαστική μουσική, και έτσι δημιουργείται το νέο είδος του **Εκκλησιαστικού κοντσέρτου**, δηλ. τραγούδι (1 - 4 φωνές) με θρησκευτικό περιεχόμενο και συνοδεία μπάσσο κοντίνουο. Σημαντικότερος εκπρόσωπος στο πρώιμο Μπαρόκ ήταν ο **Lodovico Viadana** (1560-1627), που τον μιμήθηκε ο Schütz (βλ. πιο κάτω). Επίσης, σημαντική ήταν και η εκκλησιαστική μουσική του Μοντεβέρντι (λειτουργίες, μοτέττα, Εσπερινοί, Magnificat, Ψαλμοί, ύμνοι, θρησκευτικά μαδριγάλια). Υπάρχουν επίσης και οι Γάλλοι συνθέτες καθολικής εκκλησιαστικής μουσικής, όπως οι γνωστοί μας **Lully**, **Delalande**, **Charpentier**.

Στο 18ο αιώνα, το ύφος της Νεαπολιτάνικης σχολής της όπερας διεισδύει και στην εκκλησιαστική μουσική των καθολικών. Το κυριώτερο παράγωγο ήταν η *λειτουργία-καντάτα* ή *λειτουργία σε νούμερα*. Κάθε ένα από τα πέντε βασικά μέρη της λειτουργίας χωρίστηκε σε πολλά κομμάτια, και έτσι ένα Gloria ή Credo μπορούσε να τραγουδιέται εναλλάξ από σολίστες ή χορωδία, με διακοπές ανάμεσα. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, να μεγάλωσε πάρα πολύ η διάρκεια της λειτουργίας. Εκτός αυτών, και το κοσμικό ύφος της ναπολιτάνικης όπερας πέρασε μέσα στη λειτουργία. Από τους Ιταλούς συνθέτες ας αναφερθεί ο **Antonio Caldara**, του οποίου η περίφημη *missa dolorosa* επηρέασε πολύ τους κλασικούς συνθέτες του τέλους του 18ου αιώνα.

Η Ευαγγελική εκκλησιαστική μουσική - Το Κοράλ

Οι Ευαγγελικοί (Διαμαρτυρόμενοι) του Λουθήρου, χρησιμοποιούσαν τις τοπικές γλώσσες στη λειτουργία τους. Επίσης, πολύ διαδεδομένα ήταν τα περίφημα

κοράλ, δηλ. απλές μελωδίες με θρησκευτικό περιεχόμενο, που τις τραγουδούσε όλο το εκκλησίασμα, συμμετέχοντας στη λειτουργία. Αυτές οι απλές μελωδίες εναρμονίστηκαν κατά καιρούς από διάφορους συνθέτες και απετέλεσαν μια από τις κυριότερες βάσεις της μουσικής των διαμαρτυρομένων συνθετών. Από τους παλαιότερους επεξεργαστές κοράλ ήταν ο Michael Praetorius.

Εκτός όμως από το κοράλ, το νέο μονωδικό ύφος επέτρεπε την ανεξαρτησία των συνθετών ως προς την μελοποίηση εκκλησιαστικών κειμένων, και έτσι ταίριαζε με τις επιθυμίες των διαμαρτυρομένων για ελευθερία και ανεξαρτησία στη λατρεία τους. Ο σημαντικότερος συνθέτης του 17ου αιώνα είναι ο Schütz, με τις *Symphoniae sacrae* (μία σειρά στη λατινική και μία στη γερμανική γλώσσα, και οι δύο με συμμετοχή οργάνων και basso continuo) και τα *Θρησκευτικά Κοντσέρτα* (Geistliche Konzerte - μόνο φωνητικά με πολυφωνική δομή [μέχρι πέντε φωνές], και basso continuo, χωρίς συνοδεία άλλων οργάνων). Από αυτά τα κομμάτια θα αναπτυχθεί από τα μέσα του 17ου αιώνα το σπουδαιότερο είδος ευαγγελικής εκκλησιαστικής μουσικής, η **καντάτα**. Σημαντικοί συνθέτες θρησκευτικής μουσικής στη Γερμανία, εκτός του Schütz είναι οι Demantius, Schein, Scheidt.

Άλλα είδη εκκλησιαστικής μουσικής είναι το Μοτέττο και (στην Αγγλία) ο **Anthem**, με κυριότερους συνθέτες τους Morley και Purcell.

Εκκλησιαστική Μουσική του Μπαχ

Ιδιαίτερη θέση στη μουσική φιλολογία κατέχει η **Μεγάλη Λειτουργία σε Σι Ελάσσονα** του Bach. Ο Μπαχ δεν ήταν καθολικός, αυτή όμως η λειτουργία του είναι γραμμένη σε γενικές γραμμές σε καθολικό στυλ, και, φυσικά, σε λατινικό κείμενο (αυτό που ξεχωρίζει τους διαμαρτυρόμενους από τους Καθολικούς, είναι ότι οι πρώτοι δεν χρησιμοποιούν ποτέ τη λατινική γλώσσα στην Εκκλησία τους, αλλά, αντίθετα, τις εκάστοτε τοπικές γλώσσες). Η Λειτουργία σε σι ελάσσονα είναι ένα έργο που γράφτηκε σταδιακά, από το 1724 ως το 1748, και ποτέ δεν παρουσιάστηκε ολόκληρη όσο ζούσε ο συνθέτης. Ένα μεγάλο μέρος της είναι παρμένο από άλλα παλαιότερα έργα του Μπαχ (καντάτες κλπ.), στα οποία έχουν μπει άλλα λόγια (τεχνική της παρωδίας - πρβλ. αναγεννησιακή λειτουργία). Το έργο είναι γεμάτο από τα αριθμητικά σύμβολα, πολύ συνήθη στον Μπαχ.

Η Καντάτα

Όπως ήδη προαναφέρθηκε, από τα «θρησκευτικά κοντσέρτα», είδος εκκλησιαστικής μουσικής του Schütz από τον 17ο αιώνα, θα προέλθει το σπουδαίο εκκλ. είδος της **καντάτας**, που ξεκίνησε από την Β. Γερμανία ως διαδοχή από ρετσιτατίβα με θρησκευτική λυρική ποίηση και άριες. Καμιά φορά παρεμβάλλονται χορωδιακά μέρη ή ορχηστρικά ιντερμέδια. Το είδος αυτό, που προσιδιάζει κατ' εξοχήν στην ευαγγελική εκκλησιαστική μουσική, καλλιέργησε ο Μπαχ κυρίως κατά την μακρά περίοδο της παραμονής του στη Λειψία, όπου έπρεπε να συνθέτει μια καντάτα για κάθε κυριακάτικη λειτουργία. Έτσι, έχει συνθέσει πάνω από 200 καντάτες. Βασικό συστατικό στοιχείο στην θρησκευτική μουσική (καντάτες, πάθη, ορατόρια) του Μπαχ είναι το Λουθηρανικό κοράλ, που χρησιμοποιείται ακόμη και ως πρότυπο για οργανικές συνθέσεις (π.χ. για εκκλησιαστικό όργανο, βλ. παρακάτω).

Οργανική Μουσική του Μπαρόκ - Προϊστορία

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι πρώτες προσπάθειες σύνθεσης έντεχνης οργανικής μουσικής ανάγονται στην εποχή του ύστερου Μεσαίωνα, με την μεταγραφή φωνητικών έργων (μοτέτων, κοσμικών τραγουδιών της *ars nova* κλπ.) για «πολυφωνικά» όργανα (εκκλ. όργανο ή άλλα πληκτροφόρα, λαούτο κλπ.). Η πρακτική αυτή, της μεταγραφής φωνητικών έργων για όργανα συνεχίζεται για αρκετούς αιώνες. (Εκτός αυτού, βέβαια, υπάρχει η συνοδεία οργάνων στη φωνητική μουσική ή ο διπλασιασμός των φωνών των τραγουδιστών, αλλά αυτό δεν λογίζεται ως οργανική μουσική). Η ανεξαρτητοποίηση της οργανικής μουσικής συντελείται σταδιακά από το τέλος του 16ου αιώνα, με πρωτεργάτες τους συνθέτες της βενετσιάνικης πολυχορικότητας (βλ. προηγ. κεφάλαιο).

Ο Andrea Gabrieli π.χ. συνθέτει έργα που δεν είναι πλέον μεταγραφές φωνητικών έργων, αλλά νέες συνθέσεις, που απλώς ακολουθούν ή μιμούνται την πολυφωνική δομή των φωνητικών έργων. Τέτοια είναι, π.χ., τα *Canzoni alla francese* (κατά την τεχνική του γαλλικού *chanson*), *ricercari ariosi* (κατά άριες), *ricercari* κατά τονικότητες (πρβλ. φούγκες του Μπαχ). Η πορεία αυτή των οργανικών συνθέσεων που έχουν πολυφωνική δομή θα κορυφωθεί στις φούγκες για πληκτροφόρο όργανο του Μπαχ. Εκτός αυτών, συνθέτει και έργα σε εντελώς ανεξάρτητες φόρμες, που δεν ακολουθούν της φωνητικές δομές αλλά λειτουργούν εξ αρχής ως οργανικές συνθέσεις, όπως οι *Intonazioni* (κομμάτια και τοκκάτες σε όλες τις τονικότητες - πρβλ. Μπαχ, «Καλοσυγκερασμένο κλειδοκύμβαλο»). Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Giovanni Gabrieli (1555-1612) είναι και ο πρώτος που μεταφέρει την πολυχορικότητα στο επίπεδο των οργάνων και δημιουργεί οργανικά σύνολα κατά το ίδιο πρότυπο. Έτσι, η πολυχορικότητα της βενετσιάνικης σχολής είναι πρωταρχικής σημασίας για την δημιουργία της πρώτης ανεξάρτητης οργανικής μουσικής.

Στην Αγγλία, έχει μεγάλη σημασία η παρουσία των λεγόμενων «βιργιναλιστών». Πρόκειται για συνθέτες του τέλους της Αναγέννησης, δηλ. της Ελισαβετιανής εποχής, οι οποίοι έγραψαν μουσική για ένα είδος μικρού σπινέτου, που ονομαζόταν «virginal». Τα έργα περιελήφθησαν στο «*Fitzwilliam Virginal Book*», χειρόγραφο του 1620 που φυλάσσεται στο Πανεπιστήμιο του Cambridge. Οι σημαντικότεροι συνθέτες που συμμετέχουν στη συλλογή είναι οι Burd, Bull, Farnaby, Morley, Philips, Tomkins, και τα έργα χρονολογούνται από το 1562 ως το 1612. Στη συλλογή αυτή απαντούν για πρώτη φορά έργα του τύπου του *Charakterstück*, στον οποίο αναφερόμαστε παρακάτω.

Μουσική για Πληκτροφόρα

Τα Πληκτροφόρα όργανα του Μπαρόκ

Τα πληκτροφόρα όργανα της εποχής είναι το **εκκλησιαστικό όργανο**, το **τσέμπαλο** και το **κλαβικόρντ**. Το τελευταίο ήταν πολύ αγαπητό διότι είχε πολύ ευαίσθητο ήχο, αλλά ακουγόταν ελάχιστα, και γι' αυτό δεν προσφερόταν για δημόσιες εμφανίσεις. Τα άλλα δύο όργανα είχαν δυνατότερο ήχο και ήταν πολύ διαδεδομένα, διότι ήταν τα κατ' εξοχήν όργανα του **μπάσσο κοντίνουο** (το εκκλησιαστικό όργανο για την εκκλησιαστική, το τσέμπαλο για την κοσμική μουσική).

Στην αρχή, τα όργανα αυτά δεν είχαν καθόλου δική τους ανεξάρτητη φιλολογία. Από τα μέσα όμως περίπου του 17ου αιώνα αρχίζει η ανεξάρτητη ανάπτυξη τους, και μάλιστα σε δύο κατευθύνσεις. Οι Ιταλοί συνθέτες καλλιεργούν το δεξιοτεχνικό κομμάτι που ονομάζουν **Toccata** και αργότερα **Σονάτα**, ενώ οι Γάλλοι προτιμούν τις σειρές χορών, που ονομάζουν **Σουίτες** ή **Ordres**.

Μουσική για Πληκτροφόρα - Ιταλία

Ο πρώτος μεγάλος συνθέτης μουσικής για πληκτροφόρο όργανο είναι ο **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643, περίπου σύγχρονος του Monteverdi). Τα έργα του έχουν ονόματα όπως Παρτίτες (= σειρές παραλλαγών), Τοκκάτες, Πρελούδια, Άριες, Φαντασίες, Ριτσερκάρε, Καντσόνες και Καπρίτσια.¹⁹⁸ Πολλοί από τους όρους αυτούς δηλώνουν την εξάρτηση από φωνητικές φόρμες (π.χ. καντσόνα, άρια κλπ.). Το πιο σπουδαίο του έργο είναι τα **”Μουσικά άνθη”** (Fiori musicali, 1635). Σε πολλά από τα έργα για πληκτροφόρα του Frescobaldi (αλλά και των υπολοίπων σύγχρονων του συνθετών), ιδίως σε όσα έχουν πολυφωνική δομή, οι νότες σημειώνονται όχι σε δύο πεντάγραμμα, αλλά σε όσα είναι και οι φωνές (δηλ. τρία πεντάγραμμα αν έχουμε τρεις φωνές, τέσσερα για τις τέσσερις κοκ). Συχνότατα χρησιμοποιεί την τεχνική ο σύγχρονος του Frescobaldi σπουδαίος γερμανός συνθέτης μουσικής γι απληκτροφόρα, ο Froberger. Την παράδοση αυτή διατηρεί και ο Μπαχ στο έργο του *Τέχνη της Φούγκας*, που είναι πιανιστικό έργο (βλ. και πιο κάτω).

Άλλος σπουδαίος συνθέτης μουσικής για πληκτροφόρα του πρώιμου Μπαρόκ είναι ο **Sweelinck** (Σουέλινκ), από την Ολλανδία. Εντελώς ιδιαίτερο ύφος έχει η ιταλική μουσική για πληκτροφόρα του 18ου αιώνα, που αντιπροσωπεύεται από τον Pasquini και τον **Domenico Scarlatti** (1685-1757). Οι Ιταλοί καλλιεργούν το είδος της σονάτας για πληκτροφόρο σε ένα μέρος. Ο Σκαρλάττι έγραψε πάνω από 500 τέτοιες σονάτες, που συνεχίζουν την παράδοση των Capriccio και τοκκάτες του πρώιμου Μπαρόκ του Frescobaldi. Οι σονάτες του Σκαρλάττι είναι προοδευτικές για την εποχή τους και μπορούν να ενταχθούν στους προδρόμους του κλασικού ύφους (όχι όμως ως προς τη φόρμα της σονάτας).

Η Σουίτα για Πληκτροφόρα (Γαλλία – Γερμανία – Αγγλία)

Στη **Γαλλία** προτιμούσαν, όπως είπαμε, τις σειρές χορών, τις Σουίτες. Η σουίτα είναι πολυμερής σύνθεση γαλλικής προέλευσης που αποτελείται από χορευτικά μέρη, που είναι γραμμένα όλα στην ίδια τονικότητα. Ξεκινά από τον 16ο αιώνα στη Γαλλία (Σουίτα, Ordre, Σονάτα, κοντσέρτο), αρχικά μόνο για πληκτροφόρο, αλλά σύντομα συναντούμε και ορχηστρικές σουίτες (βλ. πιο κάτω). Ο Chambonieres σταθεροποιεί το σχήμα Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, που διευρύνεται ενίοτε από πρόσθετα χορευτικά μέρη που ακολουθούν τη Sarabande (π.χ. Gavotte, Menuet κλπ) ή και από μη χορευτικά μέρη που παίρνουν μορφή χαρακτηριστικού κομματιού – Charakterstück (βλ. αμέσως πιο κάτω, π.χ. σε έργα του πολύ σημαντικού συνθέτη Francois Couperin).

¹⁹⁸ Την ίδια εποχή, ο όρος καντσόνα δηλώνει συχνά ένα οργανικό έργο για περισσότερα όργανα, με μια τάση για δημιουργία σολιστικών ομάδων (οδηγεί στο κοντσέρτο γκρόσσο).

Το γαλλικό πιανιστικό στιλ παιξίματος ήταν πολύ χαριτωμένο και γεμάτο στολίσματα, που ποτέ δεν γράφονταν από το συνθέτη, αλλά επαφίονταν στην ελευθερία και την ευρηματικότητα του εκτελεστή (αυτό είναι άλλο ένα δείγμα της ελευθερίας που παρείχε το μουσικό ύφος του Μπαρόκ στον αυτοσχεδιασμό του εκτελεστή).

Στη Γαλλία του 18ου αιώνα συναντάμε για πρώτη φορά συστηματικά και γενικευμένα το **Χαρακτηριστικό κομμάτι** ή **Charakterstück**. Στην περίοδο αυτή τέτοιες συνθέσεις συναντώνται κυρίως ως μη χορευτικά μέρη που παρεμβάλλονται στη σουίτα για πληκτροφόρο. Εκτός από τον Couperin, έχουμε τον **Jean Philippe Rameau**, με συλλογές τέτοιων κομματιών, που και αυτά αποτελούν, με την ευαισθησία που τα διακρίνει, προδρομούς των συναισθηματικών αντιθέσεων του κλασικού ύφους.

Χαρακτηριστικό κομμάτι ή Charakterstück: απλή προγραμματική μουσική, κομμάτια με τίτλους, που προσπαθούν να περιγράψουν εικόνες και εντυπώσεις. Η περίοδος αυτή αποτελεί την προδρομική φάση ενός φαινομένου που θα αποκτήσει πολύ μεγαλύτερη έκταση και σημασία στον 19ο αιώνα, στον Ρομαντισμό και τον Ιμπρεσιονισμό. Στους προδρόμους του είδους, εκτός των Γάλλων συνθετών για κλαβεσέν που αναφέρονται εδώ, συγκαταλέγονται οι Άγγλοι βιργιναλιστές των αρχών του 17^{ου} αιώνα (βλ. παραπάνω), ο Froberger, ο CPE Bach κ.α.

Περί τα τέλη του 18ου αιώνα αναπτύσσεται η "αισθητική της μίμησης", με τη δημιουργία κομματιών με τίτλους όπως «Χαρά», «Τρυφερότητα» κλπ. Ανάλογες «χαρακτηριστικές» υποδηλώσεις όχι μόνο ταχύτητας, αλλά και μουσικού ύφους, περιέχουν όροι όπως π.χ. "Allegro energico" ή "Adagio lamentoso", που συναντούμε συχνά από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα

Στην πλήρη του ανάπτυξη, στον 19^ο αιώνα, ο όρος **Charakterstück** αποδίδει το σύντομο, ενίοτε εντασσόμενο σε ευρύτερο σύνολο (κύκλο) κομμάτι χωρίς σταθερή φόρμα, του οποίου ο χαρακτήρας δηλώνεται από την επιγραφή του. Καμιά φορά ο τίτλος δεν υποδεικνύει τίποτε συγκεκριμένο [μουσική στιγμή (Schubert), ιντερμέτζο (Brahms) κλπ.], ενώ άλλοτε έχει σαφέστερες υποδηλώσεις (π.χ. Schumann, Liszt, Mussorgsky) ή και ποιητικές συνάφειες (π.χ. Ballades, Chopin). Περιέχει μικρότερο εξωμουσικό ερέθισμα από ό,τι η προγραμματική μουσική (θα την συναντήσουμε στον 19^ο αιώνα) και επιζητεί την άμεση και αυθόρμητη επίδραση στην ψυχική διάθεση του ανθρώπου.

Το είδος της πιανιστικής σουίτας καλλιεργείται εκτενώς και από Γερμανούς συνθέτες, οι οποίοι εισάγουν συχνά ένα μη χορευτικό εισαγωγικό μέρος (πρελούδιο). Σημαντικοί συνθέτες οι Froberger, Buxtehude, Böhm. Πρότυπα σουίτας (που ονομάζει και παρτίτα) έχει συνθέσει ο Μπαχ. Οι γαλλικές σουίτες του, πιο κοντά στο γαλλικό πρότυπο, δεν έχουν εισαγωγικό μέρος. Αντίθετα οι εκτενέστερες Αγγλικές Σουίτες και οι Παρτίτες¹⁹⁹ για πληκτροφόρο (ονομάζονται και γερμανικές σουίτες) έχουν. Στις παρτίτες μάλιστα, κάθε πρελούδιο έχει διαφορετική μορφή και ονομασία, που η κάθε μία είναι ένα δείγμα πιανιστικής

¹⁹⁹ Ο όρος Παρτίτα στις αρχές του 17^{ου} αιώνα σημαίνει παραλλαγές. Στον 18^ο θα πάρει τη σημασία της σουίτας.

μορφής του από τις καθιερωμένες του 18ου αιώνα: Preludium, Sinfonia, Fantasia, Ouvertüre, Praeambulum, Toccata. Ο Μπαχ έχει επίσης γράψει και παρτίτες για βιολί ή σουίτες για βιολοντσέλο σόλο.

***Αγγλική Σουίτα:** Η ονομασία έχει προβληματίσει τους μελετητές. Πάντως δεν υποδηλώνει την προσκόλληση σε κάποιο αγγλικό συνθετικό πρότυπο, που δεν υπάρχει, αλλά μάλλον το συσχετισμό προς κάποια αγγλικά σημειογραφικά (όχι συνθετικά) πρότυπα, που οφείλεται στο ότι τουλάχιστον ορισμένες από τις σουίτες της σειράς (που δεν γράφτηκαν όλες την ίδια περίοδο) έχουν σχέση ή αφιερώνονται σε Άγγλους ευγενείς.²⁰⁰*

Από τη μουσική για πληκτροφόρα στην Αγγλία του 18ου αιώνα υπάρχουν οι σουίτες του **Händel**, που δείχνουν επιδράσεις από τους Άγγλους βιργιναλιστές (τέλος 16ου αιώνα, βλ. πιο πάνω) και από το ιταλικό ύφος της sonata da camera και τον Σκαρλάττι.

Η μουσική για εκκλησιαστικό όργανο στη Γερμανία

Η εποχή του Μπαρόκ στη είναι η εποχή της ακμής της μουσικής για εκκλησιαστικό όργανο. Η μεγαλοπρέπεια αυτού του οργάνου ταιριάζει με το γενικότερο ύφος και στυλ της εποχής (μνημειακό, μεγαλόπρεπο, με έντονα συναισθήματα). Στην εποχή αυτή το εκκλησιαστικό όργανο θεωρείται ο βασιλεύς των μουσικών οργάνων. Η μουσική για εκκλησιαστικό όργανο έχει χαρακτηριστικά δεξιολογικά και το ύφος της είναι γεμάτο αντιθέσεις και στοιχεία που παραπέμπουν σε ορχηστρική γραφή (το εκκλησιαστικό όργανο έχει τεράστια ποικιλία ηχοχρωμάτων και εναλλαγών). Σ' αυτή την παράδοση θα στηριχθεί η μεγάλη ακμή της γερμανικής μουσικής για πληκτροφόρα όργανα του 18ου αιώνα (Μπαχ).

Στη **Γερμανία** δημιουργείται στον 17ο αιώνα μια παράδοση μουσικής για όργανο, που βασίζεται σε διάφορους τρόπους οργανικής **επεξεργασίας του Κοράλ**. Με βάση τις απλές λαϊκότροπες μελωδίες του λουθηρανικού κοράλ, και με ευρεία χρήση αυτοσχεδιαστικών και δεξιολογικών στοιχείων, δημιουργούνται μεγάλες συνθέσεις που χρησιμεύουν ως εισαγωγή – προανάκρουσμα ή ως κατάληξη στην ψαλμωδία του κοράλ από το εκκλησίασμα στη θεία λειτουργία. Τα έργα αυτά φέρουν τίτλους όπως Choral-Vorspiel, Preludio corale, Choral-Fantasia κλπ. Ως πιο σημαντικούς συνθέτες του είδους αυτού στην πρώιμη εποχή αναφέρουμε τους Buxtehude, Froberger, Pachelbel. Σημαντικός συνθέτης πριν τον **Μπαχ** ήταν ο προκάτοχος του στην Εκκλησία της Λειψίας, ο **J. Kuhnau** (τέλος 17ου αι.). Άλλα είδη μουσικής για όργανο φέρουν τίτλους όπως Präludium, Toccata, Canzone, Ricercare, Fuga, Fantasia, Capriccio, Suite, Chaconne, Passacaglia, Variation.

Η Μουσική του Μπαχ για εκκλησιαστικό όργανο είναι η σπουδαιότερη μουσική γι' αυτό το όργανο που έχει ποτέ γραφτεί. Ο Μπαχ συνέθεσε μουσική γι' αυτό σε όλες τις περιόδους της ζωής του. Το έργο του αποτελείται από **Κοράλ, Προλούδια-κοράλ, Φαντασίες-κοράλ, τοκκάτες, φούγκες, μεταγραφές κοντσέρτων του Βιβάλντι** κλπ. Γνωστές συλλογές έργων είναι το **''Βιβλιαράκι για Όργανο''**, οι **6 Τρίο-σονάτες** (για όργανο με πεντάλ=τρεις φωνές), το τρίτο

²⁰⁰ Βλ. σχετικά Siegbert Rampe, Suiten und Klavierübung, στο Konrad Küster (ed.) Bach-Handbuch, Kassel 1999, σελ. 753.

μέρος της "Άσκησης για Πιάνο", η "Μουσική προσφορά", κλπ. Πολλά από τα έργα του Μπαχ για όργανο μεταγράφηκαν για πιάνο από διάφορους μεταγενέστερους συνθέτες.

Επεξεργασίες κοράλ για εκκλησιαστικό όργανο: Σχεδόν αμέσως μετά την εμφάνιση του προτεσταντικού κοράλ (εποχή αμέσως μετά τη Μεταρρύθμιση, 16ος αι.), εμφανίζονται και οι πρώτες απλές εισαγωγικές μιμήσεις του από εκκλησιαστικό όργανο πριν την ψαλμωδία της μελωδίας του κοράλ από το εκκλησίασμα. Η εισαγωγή αυτή είχε σκοπό την ορθή τονοδότηση. Ακολούθησαν ομοφωνικές (συγχορδιακές) εναρμονίσεις για τη συνοδεία του κοράλ στην εκκλησία. Με την είσοδο του 17ου αιώνα, οι μελωδίες του κοράλ γίνονται αντικείμενο πολυπλοκότερης επεξεργασίας για εκκλησιαστικό όργανο και προκύπτουν διάφορα είδη τέτοιας μουσικής που διαφοροποιούνται ανάλογα με τη δομή τους και τη σχέση τους με το κοράλ. Πατέρας του νέου είδους είναι ο Sweelinck, που προέβη σε επεξεργασίες κοράλ και τραγουδιών της γερμανικής και της ολλανδικής παράδοσης. Έτσι έχουμε τα εξής είδη:

Orgelchoral ή Choralvorspiel ή Choral-Prelude: μια φορά πλήρης ανάπτυξη της μελωδίας του κοράλ, απλή ή με στολίσματα, και με διαφοροποιήσεις στο μέτρο. Choralricercare. Κατά αποσπάσματα επεξεργασία των τμημάτων της μελωδίας του κοράλ ή των θεμάτων που προκύπτουν από αυτά.

Choralphantasie: Πολλαπλή μιμητική επεξεργασία των επιμέρους μελωδικών του κοράλ, με διαφορετικούς τρόπους.

Choralfuge. Επεξεργασία της αρχής του κοράλ με τεχνική φούγκας.

Choralvariation. Δημιουργός τους ο Sweelinck. Παρουσίαση της μελωδίας του κοράλ με μακρές νότες και με διάφορους τρόπους και ύφανση φωνών.

Εκπρόσωποι του γερμανικού κοράλ για όργανο: Buxtehude, Pachelbel. Ο Μπαχ πραγματοποιεί τη σύνθεση όλων αυτών των τεχνικών και την κορύφωση του είδους.

Η Μουσική του Μπαχ για πιάνο (τσέμπαλο ή κλαβικόρντ)

Στον Μπαχ άρεσε περισσότερο το κλαβικόρντ, διότι είχε μεγαλύτερες εκφραστικές δυνατότητες, παρόλο που είχε πολύ σιγανό ήχο. Τα έργα του παίζονται όμως κυρίως σε τσέμπαλο (ή, τώρα, σε πιάνο) και είναι γραμμένα για τσέμπαλο με ένα πληκτρολόγιο (εκτός από τα τρία μεγάλα κομμάτια, που είναι γραμμένα για διπλό πληκτρολόγιο: **Ιταλικό Κοντσέρτο, Γαλλική Ουβερτούρα και Παραλλαγές Γκόλντμπεργκ**). Και τα έργα για πιάνο του Μπαχ ανήκουν στα σημαντικότερα ολόκληρου του Μπαρόκ. Οι πιο γνωστές συλλογές είναι: Από τα πρώιμα χρόνια: **Μικρά πρελούδια και φούγκες, Καλοσυγκερασμένο κλειδοκύμβαλο** **Ιο μέρος, 6 Γαλλικές και 6 Αγγλικές Σουίτες, Δίφωνες και τρίφωνες Inventions.** Στα ώριμα χρόνια της Λειψίας ανήκουν: Το βιβλιαράκι για την **Αννα Μαγκνταλένα**, τα τέσσερα μέρη της "Άσκησης για πιάνο" (1. 6 Παρτίτες ή Γερμανικές σουίτες, όλες με εισαγωγικό μέρος, 2. Ιταλ. κοντσέρτο και Γαλλ. ουβερτούρα, 3. έργα για όργανο, 4. Παραλλαγές Goldberg - στα τέσσερα αυτά μέρη ο Μπαχ περιλαμβάνει όλα τα σπουδαιότερα είδη μουσικής για

πληκτροφόρα σε εγκυκλοπαιδική και υποδειγματική παράθεση), 2ο Μέρος Καλοσυγκερασμένου κλειδοκύμβαλου, Τέχνη της Φούγκας.

Fuga και φωνητική μουσική. Ο όρος της φωνητικής μουσικής υπάρχει ήδη από τον 14ο αιώνα για να δηλώσει τον κανόνα και από τα τέλη του 15ου για τα ποικίλα είδη της μίμησης. Περί το 1400 χρησιμοποιείται στην περιοχή της μιμητικής Chasse ή της Caccia. Πολυφωνικές συνθέσεις με το πρόσφυμα “ad fugam” συναντάμε ήδη τον 15ο αιώνα με τη σημασία της αυστηρής μίμησης ή του κανόνα (π.χ. “missa ad fugam” Josquin, Palestrina). Ο Zarlino (16ος αι.) διαχωρίζει μεταξύ της αυστηρής fuga (μίμηση σε πέμπτες και τέταρτες) και της πιο ελεύθερης μίμησης.

Ως τα μέσα του 17ου αιώνα οι φωνητικής μουσικής όροι που υλοποιούν τον *stulus moteticus* (δηλ. των συνθέσεων που χαρακτηρίζονται από διαδοχικές μιμητικές εισόδους των φωνών) δεν διαχωρίζονται σημασιολογικά με μεγάλη σαφήνεια. Έτσι συχνά όροι όπως *Canzone*, *Capriccio*, *Fantasia*, *Ricercare* και *Tiento* έχουν πολύ παραπλήσιες σημασίες και μάλιστα υπάρχει και σύγχυση στις ονομασίες από χώρα σε χώρα.

Η φωνητική φούγκα θα συνεχίσει να καλλιεργείται και μετά το Μπαρόκ, κυρίως ως ένα χαρακτηριστικό «αρχαϊκού» ή «επίσημου-σοβαρού» ύφους σε μεγάλα έργα θρησκευτικής μουσικής. Προβλ. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms (γερμ. *Requiem*), Bruckner.

Fuga και οργανική μουσική. Ο όρος θα περάσει στην οργανική μουσική για πληκτροφόρα για να δηλώσει μουσική με πολυφωνική και μιμητική υφή. Ως πρώτο δείγμα θεωρείται ο *Robertsbridge Codex* (περί το 1320), που περιέχει και μεταγραφές μεσαιωνικών μοτέτων σε ταμπουλατούρα. Το 1420 ο κώδικας *Faenza* περιέχει μεταγραφές πολυφωνικών συνθέσεων των Machaut, Landini, da Bologna κλπ. Ακολουθεί το 1460-1470 το *Buxheimer Orgelbuch*, με μεταγραφές σε ταμπουλατούρα πολυφωνικών εκκλησιαστικών και κοσμικών συνθέσεων της εποχής. Το 1523 συναντούμε μεταγραφές – διασκευές σε ελεύθερη πιανιστική γραφή από *Ricercari*, *motetti* και *canzoni* από τον *Cavazzoni*. Από τα τέλη του 16ου αιώνα έχουμε πλέον ελεύθερες συνθέσεις με πολυφωνική υφή, που δεν προέρχονται από προϋπαρχουσες φωνητικές συνθέσεις. Συνήθως σημειώνονται σε μορφή παρτιτούρας που έχει τόσα πεντάγραμμα όσες και οι φωνές της σύνθεσης. Κι εδώ υπάρχει μεγάλη σύγχυση στις ονομασίες.

Αναφέρουμε τον Sweelinck (Φαντασίες, Τοκκάτες, Παραλλαγές χοράλ), Frescobaldi (*Canzone*, *Capricci*, *Toccate*, *Variationi*, *Fantasie*), Froberger (*Ricercare*, *Canzone*, *Capriccio* σε παρτιτούρα, Πρελούδια, Τοκκάτες και χοροί σε ταμπουλατούρα). Η μορφή αυτή σημειογραφίας, όπως προαναφέραμε, συναντάται και στην Τέχνη της Φούγκας του Μπαχ, που είναι έργο για πληκτροφόρο και όχι για οργανικό σύνολο, μια και στην ιστορία δεν υπάρχει φούγκα για οργανικό σύνολο, αλλά μόνο φούγκα για πληκτροφόρο και φούγκα για φωνητική μουσική.

Στην Αγγλία, έχουμε φούγκες σε δομή μοτέτου (δηλ. ουσιαστικά *ricercare*), με διαδοχικά θέματα, που ονομάζονται “*fantasia*” ή “*fancy*”. Αυτό δείχνει την σύγχυση που υπάρχει στις ονομασίες.

Κορύφωση του είδους είναι, και πάλι, οι Φούγκες για πληκτροφόρο του Μπαχ που, εκτός από την Τέχνη της Φούγκας και τις δύο σειρές του Καλοσυγκερασμένου Πληκτροφόρου, είναι διάσπαρτες σε πολλά έργα του.

Η φούγκα για πληκτροφόρο θα συνεχίσει να καλλιεργείται και μετά το Μπαρόκ ως κορύφωση στην κατακλείδα μιας σύνθεσης, ιδίως στον ύστερο Μπετόβεν (πρβλ. Opp. 101, 106, 110, 131, 133), αλλά και από ρομαντικούς συνθέτες. Π.χ. Schumann op. 60, 72, 126 (στο θέμα BACH)/ Brahms, Παραλλαγές Händel op. 24/ Busoni, Fantasia contrappuntica/ Reger, Φούγκες για εκκλ. όργανο, Liszt, Πρελ. και φούγκα στο θέμα BACH.

Τέλος, στον 19ο αιώνα αναπτύσσεται και η ορχηστρική φούγκα, στην υπηρεσία της προγραμματικής μουσικής. Π.χ. Liszt, Dante Symphonie, Wagner, Meistersinger, Strauss, Symphonie Domestica, Berlioz, Symphonie Fantastique, Liszt, Mephisto (Faust Symphonie), Strauss, Zarathustra,

Φαντασία: Από τον 16ο αιώνα ο όρος εμφανίζεται ως τίτλος για έργα ελεύθερης μορφής για μουσικά όργανα, συνηθέστατα συναφώς με μιμητικές τεχνικές προς ένα και μοναδικό θέμα. Στον 17ο αιώνα στην Ιταλία, ο Φρεσκομπάλντι γράφει Φαντασίες και με περισσότερα του ενός θέματα και τις σημειογραφεί σε Παρτιτούρα. Στο γερμανόφωνο χώρο η φαντασία είναι κοντά στο Ριτσερκάρε. Σιγά σιγά καθιερώνεται το όνομα φούγκα για την τεχνική αυτή.

Ο όρος Φαντασία παραμένει στο γερμανικό μπαρόκ του 18ου αι. με διαφορετική σημασία, για κομμάτια υψηλής δεξιότητας και μη σταθερής μορφής για ένα όργανο. Με τη σημασία αυτή θα συνεχιστεί στον κλασικισμό και τον ρομαντισμό.

Toccata: Ο όρος πρωτοχρησιμοποιείται στην Αναγέννηση για σύνολα τρομπέτας και τυμπάνων ή για μουσική για λαούτο (ανάμνηση αυτού είναι η εισαγωγή στην Ορφέα του Monteverdi). Ήδη από τον 16ο αιώνα όμως ο όρος σχετίζεται ολοένα και περισσότερο με τα πληκτροφόρα όργανα, για να καταλήξει να σε μια αποκλειστική σύδεση με αυτά (17ος αι). Χωρίς να έχει σταθερή μορφή, η υφή της είναι τέτοια που να αξιοποιεί και να αναδεικνύει τις δεξιότητες ιδιαιτερότητες των οργάνων αυτών, ενώ θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια συνθετική απομίμηση του δεξιολογικού αυτοσχεδιασμού. Χαρακτηρίζεται επομένως από εναλλαγή μερών με συγχορδίες και γρήγορα αρπές και περάσματα από τη μια και μιμητικά μέρη σε υφή φούγκας από την άλλη. Τα πρώτα είναι συχνά σε ελεύθερο ρυθμό, ενώ τα μιμητικά μέρη είναι αυστηρά ρυθμισμένα και δομημένα. Συχνά υπάρχει θεματική συνάφεια μεταξύ των μερών αυτών. Ο συνθέτης που επισφράγισε αυτή την δομή είναι ο Ολλανδός J.P. Sweelinck.

Το είδος οδήγησε στην κορύφωση για μιαν ακόμη φορά ο Μπαχ. Οι μεγάλες τοκκάτες του για εκκλησιαστικό όργανο καταλήγουν σε μεγαλοπρεπείς και περίπλοκες φούγκες γι' αυτό και κακώς ονομάζονται «τοκκάτες και φούγκες», ενώ ο τίτλος που τους έδινε ο ίδιος ο συνθέτης ήταν απλώς «Τοκκάτες». Στον 19ο αιώνα, το είδος που εν πολλοίς αντικαθιστά την Toccata είναι η δεξιολογική σπουδή (Etude).

Καπρίτσιο: Αρχικά ο όρος σήμαινε σύνθεση πολυφωνικής υφής με μίμηση, σταδιακά όμως κατέληξε πέρασε να σημαίνει την «απομίμηση» (π.χ. φωνές ζώων), το παράξενο ή το δεξιοτεχνικό, το ιδιότροπο.

Rricercare: εκτενής σύνθεση πολυφωνικής δομής κατά το πρότυπο του αναγεννησιακού μοτέτου, με πολλά θεματικά μοτίβα που περνούν μιμητικά από όλες τις φωνές. Συγκαταλέγεται μεταξύ των προτύπων της φούγκας, που όμως είναι συντομότερη.

Variation: Σειρά παραλλαγών ενός δεδομένου μοντέλου εμφανίζεται στην ένεχνη μουσική λίγο μετά το 1600, αφού προηγουμένως έχει παίξει ένα ρόλο στην χορευτική μουσική (όπου στα ζεύγη χορών ο δεύτερος προέκυπτε από αλλαγή τοῦ μέτρου και της ταχύτητας του πρώτου (ονομαζόταν συνήθως tripla, λόγω του τρίσημου ρυθμού που προέκυπτε). Ανάλογη είναι η διαδικασία στη γαλλική σουίτα με την double. Μία από τις ονομασίες που χρησιμοποιούνταν στην αρχή ήταν Partita (από το pars = μέρος). Από τους πρώτους εκπροσώπους της σειράς παραλλαγών είναι οι Frescobaldi, Froberger, de Cabezón, Sweelinck. Η σειρά παραλλαγών που χτίζεται πάνω στην επανάληψη μιας σταθερής αρμονικής ακολουθίας ονομάζεται Chaconne ή Passacaglia (Romanesca, Filia, Ruggiero).

Μουσική για Έγχορδα με Δοξάρι και πνευστά

Τα έγχορδα με δοξάρι του Μπαρόκ

Γύρω στο 1600 ξεχωρίζει το βιολί από τις βιόλες και ανεξαρτητοποιείται το παίξιμο του. Στην εποχή αυτή, και κυρίως στον 17ο αιώνα, έζησαν και οι μεγαλύτεροι κατασκευαστές βιολιού, που η τέχνη τους παραμένει ακόμη αξεπέραστη (**Stradivari, Amati, Guarneri** κλπ.) Ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα το βιολί παίρνει μια σταθερή θέση στην ορχήστρα που συνοδεύει τις όπερες (π.χ. Μοντεβέρντι), αλλά και σαν όργανο σόλο, με συνοδεία μπάσο κοντίνουο, ή και χωρίς συνοδεία. Ο σπουδαιότερος συνθέτης του δεύτερου μισού του 17ου αι. ήταν ο **Corelli**, που έγραψε σονάτες και παραλλαγές.

Αλλά ο σπουδαιότερος συνθέτης μουσικής για βιολί του Μπαρόκ ήταν ο **Antonio Vivaldi (1678-1741)**. Ο Βιβάλντι ασχολήθηκε και με άλλα είδη μουσικής, έγραψε π.χ. και λειτουργίες. Αλλά το κυρίως έργο του είναι η μουσική για βιολί με τις σονάτες και, κυρίως, τα κοντσέρτα. Άλλοι σπουδαίοι συνθέτες είναι ο Tartini, Geminiani, Albinoni κλπ.

Το βιολί του Μπαρόκ είναι κατ' εξοχήν ιταλική τέχνη. Οι Γερμανοί συνθέτες του Μπαρόκ δεν ασχολήθηκαν πολύ με τη βιολιστική φιλολογία. Ο μόνος αξιολόγος είναι ο Biber, από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα. Ως ύψιστο σημείο της βιολιστικής τέχνης θεωρούνται, ωστόσο, τα έργα για σόλο βιολί ενός Γερμανού συνθέτη, του **Μπαχ** (τρεις σονάτες και τρεις παρτίτες, δηλ. σουίτες, για σόλο βιολί). Επίσης, υπάρχουν έργα για βιολί και μπάσο κοντίνουο (Μπαχ, Τέλεμαν). Στον Μπαχ άλλωστε ανήκουν και οι ιδιότυπες για την εποχή τους σονάτες για βιολί και τσέμπαλο (όχι μπάσο κοντίνουο), όπου το μέρος του τσέμπαλου είναι εξ ολοκλήρου γραμμένο. Πάνω στο ίδιο πρότυπο είναι και οι σονάτες για φλάουτο και τσέμπαλο ή για βιόλα ντα γκάμπα και τσέμπαλο. Από την καινούρια αυτή

φόρμα θα προέλθει σε λίγες δεκαετίες η σονάτα για ένα μελωδικό όργανο και πιάνο της κλασικής περιόδου.

Μουσική Δωματίου - Η Τρίο-σονάτα

Με τον όρο «Μουσική δωματίου» εννοούμε συνήθως μουσική γραμμένη για μικρά σύνολα οργάνων το καθένα από τα οποία έχει σολιστικό ρόλο, που απευθύνεται σε ένα στενό κύκλο εκλεπτυσμένων φιλόμουσων και εκτελείται σε χώρους μικρών διαστάσεων, με αντίστοιχη ατμόσφαιρα, και πάντως όχι στην εκκλησία ή στο θέατρο.

Η κυριότερη φόρμα μουσικής δωματίου είναι η **Τρίο-σονάτα**. Τα έργα αυτά γράφονται για δύο μελωδικά όργανα στην ίδια έκταση (tessitura, π.χ. δύο βιολιά, ή δύο φλάουτα ή δύο όμποε, ή δύο διαφορετικά μελωδικά όργανα) με συνοδεία μπάσο κοντίνουο. Η φόρμα αυτή, που εκφράζει καλύτερα και την "αρχή του κοντσέρτου", δηλ. τον συναγωνισμό και την αλληλοσυμπλήρωση μεταξύ των μελωδικών φωνών, είναι πολύ χαρακτηριστική και ιστορικά πολύ σημαντική. Από αυτήν εξελίχτηκε λίγο αργότερα το **Κοντσέρτο Γκρόσσο**, καθώς και (στην κλασική περίοδο) η σονάτα για βιολί και πιάνο (το πιάνο παίζει ταυτόχρονα το ρόλο του δεύτερου μελωδικού οργάνου και του μπάσο κοντίνουο).

Το παλαιότερο παράδειγμα τρίο-σονάτας είναι η Canzon alla francese no. 100 από τα cento concerti ecclesiastici του Lodovico Viadana. Στοιχεία της φόρμας υπάρχουν όμως ήδη στις οργανικές συνθέσεις του G. Gabrieli στη Βενετία της καμπής προς τον 17^ο αιώνα. Περί το 1610 έχουμε έργα σε μία κίνηση για τρεις «φωνές», με την ονομασία Canzona, Sinfonia, Sonata a tre (Marini, Legrenzi, Rossi, Monteverdi). Από το 1620 το είδος διαδίδεται και σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Από τους κυριότερους εκπρόσωπους θεωρούνται ο Arcangelo Corelli (τρίοσονάτες έργα 1 και 3, 1680-1690) και Georg Friedrich Händel (έργα 2 και 3) Τρίοσονάτες έγραψαν ακόμη οι Buxtehude, Bach, Sammartini, Pergolesi, Torelli, Albinoni, Caldara κλπ.

Η τριοσονάτα παρουσιάζεται κυρίως με τις μορφές της Sonata da chiesa και της Sonata da camera. Τα έργα των Marini, Legrenzi είναι τα πρώτα που διαχωρίζουν μεταξύ των δύο αυτών τεχνικών. Η **Sonata da Chiesa** προέρχεται από την Canzona (πρβλ. αναγεννησιακό Chanson) σε δύο μέρη, τα οποία επαυξάνονται σε τέσσερα, με διαδοχή αργό, γρήγορο, αργό, γρήγορο (α-γ-α-γ). Λόγω της καταγωγής της από πολυφωνικές δομές χαρακτηρίζεται από εναλλαγή πολυφωνικών και μονωδικών μερών, είναι πιο μεγαλόπρεπη και πολύπλοκη (πολυφωνικό ύφος) στη γραφή της, ενώ το το μπάσο κοντίνουο παίζεται συχνά από εκκλ. όργανο. Η **Sonata da Camera** δανείζεται τα χορευτικά μέρη από τη γαλλική σουίτα και έτσι σχηματίζεται μία μορφή που αντιστοιχεί προς τη γαλλική χορευτική σουίτα.

Όμως αυτές οι μορφές (da chiesa – da camera) συναντώνται και σε άλλες τεχνικές σύνθεσης, μουσικής δωματίου, όπως π.χ. στη σόλο σονάτα, για ένα μελωδικό όργανο και μπάσο κοντίνουο, αλλά ακόμη και σε ορχηστρικές μορφές, όπως το κοντσέρτο – (concerto da chiesa).

Από την τεχνική της τριο-σονάτας, με την σταδιακή εγκατάλειψη της πρακτικής του μπάσο κοντίνουο, προς το τέλος της περιόδου, οι συνθέτες θα αρχίσουν να στηρίζουν αρμονικά τα δύο μελωδικά όργανα με δύο χαμηλότερα έγχορδα (βιόλα και βιολοντσέλο). Αργότερα, ανεξαρτητοποιούνται και παίζουν ρόλο ισότιμο με τα δύο βιολιά, δίνοντας ζωή στη σημαντικότερη φόρμα μουσικής

δωματίου του κλασικισμού, στο κουαρτέτο εγχόρδων. Ενδιάμεσο στάδιο αποτελεί το Τρίο για έγχορδα, που άνθισε στην περίοδο του προκλασικισμού (πρώιμος Haydn, J. Stamitz).

Μουσική δωματίου για πνευστά

Στο πρώιμο Μπαρόκ αγαπούσαν πολύ το **φλάουτο με ράμφος**. Υπάρχει ακόμη και το πλάγιο φλάουτο, που σιγά σιγά θα υποσκελίσει το φλάουτο με ράμφος. Άλλο πολύ αγαπητό όργανο είναι το **όμποε**. Επίσης, το **κορνέττο**, που όμως θα ξεχαστεί και θα αντικατασταθεί από την **τρομπέτα** και το **κόρνο** μετά το τέλος του 17ου αιώνα. Υπάρχουν ακόμα **σύνολα τρομπονιών** (συνοδεύουν την χορωδιακή μουσική). Για όλα αυτά γράφεται μουσική δωματίου (σόλο σονάτες, τριο-σονάτες κλπ) με συνοδεία μπάσο κοντίνουο. Το φαγκότο είναι όργανο του μπάσο κοντίνουο (συχνότατα αντί βιολοντσέλλου ή κοντραμπάσου, μαζί με τσέμπαλο ή λαούτο για τις συγχορδίες). Ας αναφερθούν, τέλος, τα σύνολα πνευστών (**φανφάρες**) για υπαίθρια μουσική, όπως οι σημερινές μπάντες.

Μουσική για Ορχήστρα

Ορχήστρα - Γενικά - Εξέλιξη

Η εποχή του Μπαρόκ είναι η πρώτη στην οποία παρουσιάζεται μια ανεξάρτητη ορχήστρα. Ωστόσο στην αρχή, συνεχίζοντας πρακτικές παλαιότερες, οι συνθέτες γράφουν τις νότες, χωρίς όμως να δίνουν στοιχεία για το ποιο όργανο πρέπει να παίξει κάθε φορά. Ακριβή στοιχεία αρχίζουν να δίνονται περί τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Αυτό συμβαίνει, διότι τότε οι συνθέτες αρχίζουν να διαπιστώνουν την ποικιλία των ηχοχρωμάτων και τις ξεχωριστές δυνατότητες που τους έδινε κάθε όργανο για να ποικίλουν τη μουσική τους.

Στις αρχές του αιώνα υπάρχουν απλώς σύνολα από ομοειδή όργανα σε διάφορα μεγέθη (π.χ. σύνολα τρομπέτας, κορνέτου-τρομπονιών, consorts βιόλας ντα γκάμπα κλπ.). Σιγά σιγά σχηματίζεται μια ορχήστρα με βάση την **οικογένεια του βιολιού**, που εκτοπίζει τις βιόλες. Άλλα όργανα εισέρχονται σταδιακά και ευκαιριακά. Η σταθερή κλασική ορχήστρα όπως την ξέρουμε σήμερα, δεν υπάρχει ακόμη πλήρως σχηματισμένη στην εποχή του Μπαρόκ. Θα σχηματισθεί μόλις την κλασική περίοδο (τέλος 18ου αιώνα). Πάντως, σε ολόκληρη αυτή την περίοδο έχουμε μεγάλα βήματα στην εξέλιξη πολλών σημαντικών οργάνων και στη δημιουργία καινούργιων, για να ανταποκριθούν στις αυξανόμενες ανάγκες.

Η ορχήστρα διαδίδεται με την εξάπλωση της όπερας. Και επειδή το πρότυπο της όπερας είναι **ιταλικό**, τέτοιο είναι και το πρότυπο της ορχήστρας. Βεβαίως υπήρχε και το **γαλλικό** πρότυπο του Lully, που διάθετε στη γαλλική αυλή μια μεγάλη για την εποχή του ορχήστρα εγχόρδων.

Τα είδη της ορχηστρικής μουσικής αναπτύχθηκαν σιγά σιγά, ανάλογα με το ρόλο που έπαιζαν οι ορχήστρες κατά περιόδους και καταστάσεις. Από την όπερα προέρχονται η **Εισαγωγή** (που στη ναπολιτάνικη σχολή θα ονομαστεί συμφωνία), το ριτορνέλλο, οι χοροί και οι σειρές χορών (**σουίτες**). Στις εκκλησίες ακούγονται οι ορχηστρικές καντσόνες και σονάτες. Επίσης υπάρχουν οι **Ιντράδες**, που ακούγονταν σε επίσημες κοσμικές εκδηλώσεις για την υποδοχή των επίσημων προσκεκλημένων.

Μια σταθερή σχετικά μορφή είναι η ορχηστρική **σουίτα**, επέκταση της απλής οργανικής σουίτας, που έχει γαλλικά πρότυπα. Αποτελείται από **ζεύγη χορών**, που συνήθως υπακούουν στο σχήμα **αργό-γρήγορο** (π.χ. Παβάνα-Γκαλλιάρντα, Αλλεμάντ-Κουράντ, Σαραμπάντα-Ζίγκα κλπ.). Με τη μορφή δεν ασχολούνται μόνο Γάλλοι (Lully, Rameau), αλλά και Ιταλοί και κυρίως γερμανοί συνθέτες (Muffat, Fischer). Τα πιο εκτεταμένα κομμάτια έχουν και Εισαγωγή. Από αυτήν την Εισαγωγή (αλλά και από την εισαγωγή της όπερας, που είναι παρόμοια) αποκρυσταλλώνεται η φόρμα της **Γαλλικής Εισαγωγής**, σε αργό και βαρύγδουπο-επίσημο ύφος, σε αντιδιαστολή με την **Ιταλική εισαγωγή**, δηλ. τη Συμφωνία της **Ναπολιτάνικης όπερας**, που είναι γρήγορη και λαμπερή. Όταν μια ορχηστρική σουίτα έχει και εισαγωγή, τότε συνήθως ονομάζεται **Ουβερτούρα** (π.χ. ορχηστρικές σουίτες του Μπαχ). Γνωστές είναι και οι ορχηστρικές σουίτες του Χαίντελ (*Μουσικές των Νερών* = τρεις σουίτες και *Μουσική των Πυροτεχνημάτων*).

Γαλλική εισαγωγή – Ιταλική εισαγωγή: Η διαφορά ανάμεσα στους δύο τύπους ορχηστρικής εισαγωγής της όπερας συνήθως σημειώνεται βάση της διάταξης των τμημάτων τους. Ωστόσο, αυτή η διαφοροποίηση είναι μάλλον επιφανειακή, καθώς η βασική τους διαφορά εντοπίζεται στο μουσικό περιεχόμενο. Η γαλλική ορχηστρική εισαγωγή (*ouverture*), δημιούργημα της εποχής του ύστερου Μπαρόκ, έχει πλούσιο ήχο, αντιστικτική ελευθερία των εσωτερικών φωνών και μουσική ορμή, η οποία συνδέεται με την άτακτη κίνηση του μπάσο και της αρμονίας. Από την άλλη πλευρά, η ιταλική *sinfonia* έχει χαρακτηριστικό προκλασικό ύφος, ανάλαφρο χαρακτήρα, ο οποίος ενισχύεται από τη δραστήρια κίνηση των φωνητικών γραμμών, συνοδευόμενων από την απλούστερη αρμονία. Σε γενικές γραμμές, η γαλλική *ouverture* κοιτά στο παρελθόν και η ιταλική *sinfonia* στο μέλλον.²⁰¹

Το Κοντσέρτο

Ο όρος **κοντσέρτο**, που ακούγεται για πρώτη φορά στο πρώιμο Μπαρόκ, έχει πολλές σημασίες, που όλες φωτίζουν μια πλευρά της πραγματικότητας. Σημαίνει **παίζω μαζί** (φωνή και όργανα ή μόνο όργανα μεταξύ τους), αλλά και **παίζω εναντίον**, επομένως υπάρχουν δύο ή περισσότερα στοιχεία (ομάδες οργάνων) που **ανταγωνίζονται**. Ο ανταγωνισμός όμως περιέχει και τη σύνθεση των αντιθέσεων.

Το κοντσέρτο είναι η πιο χαρακτηριστική φόρμα οργανικής και ορχηστρικής μουσικής του Μπαρόκ. Χαρακτηριστικό του είναι η εναλλαγή ανάμεσα σε ένα μικρό και ένα μεγάλο ορχηστρικό σύνολο. Το μεγάλο σύνολο ήταν η ορχήστρα. Ενώ το μικρό μπορούσε να αποτελείται από μερικά όργανα (συνήθως δύο ως τέσσερα - τότε είχαμε το **Κοντσέρτο Γκρόσσο**) ή να είναι μόνο ένα όργανο (**Σόλο Κοντσέρτο**). Πάντοτε βέβαια, ως συνοδεία και της ορχήστρας και των σολιστών υπήρχε το μπάσο κοντίνουο. Σπουδαιότεροι συνθέτες κοντσέρτων του πρώιμου Μπαρόκ ήταν οι Stradella και Corelli. Στον 18ο αιώνα κυριαρχεί η μεγάλη μορφή του Antonio Vivaldi, τόσο στο κοντσέρτο γκρόσσο όσο και στο σόλο κοντσέρτο.

²⁰¹ Σιδερή 6-7

Κοντσέρτο Γκρόσσο

Το είδος ξεκινά στα μέσα του 17^{ου} αιώνα ως ένας τρόπος εκτέλεσης της τριονάτας. Χαρακτηριστικό του είναι η εναλλαγή ανάμεσα σε ένα μικρό (**concertino**) και ένα μεγάλο (concerto grosso ή ripieno) ορχηστρικό σύνολο. Από τα πρώιμα παραδείγματα είναι έργα του Alessandro Stradella του 1676. Επίσης Corelli, op. 6 (1714), Torelli op. 8 (1709), Vivaldi, Handel, op. 3, 6. Η τεχνική του ορχηστρικού ριτορνέλου (= ορχηστρικό tutti στην αρχή ενός μέρους του κοντσέρτου, που επανέρχεται αρκετές φορές ενδιάμεσα αποσπασματικά και πάλι ολόκληρο προς το τέλος), αλλά και του μελωδικού (cantabile) αργού μέρους, που καθιέρωσε ο Vivaldi, αποτέλεσε πρότυπο πανευρωπαϊκά.

Στο είδος του κοντσέρτο γκρόσσο ανήκουν και τα ιδιόμορφα **Βραδεμβούργεια** κοντσέρτα του Μπαχ (αφιερωμένα το 1721 στην κόμητα Χριστιανό-Λουδοβίκο του Βραδεμβούργου). Πολύ συχνά δεν είναι δυνατό σ' αυτά τα κομμάτια να ξεχωρίσεις τα σολιστικά από τα ορχηστρικά μέρη. Κατά καιρούς, όλα σχεδόν τα όργανα της ορχήστρας παίρνουν σολιστικό ρόλο.

Το concerto grosso δεν επιζεί του Μπαρόκ, αντικαθίσταται όμως από την υβριδική φόρμα της **Συμφωνίας Concertante**, που καλλιεργείται στην επόμενη περίοδο από τους Haydn, Ditterdorf, Mozart, Beethoven (βλ. Π.χ. το τριπλό κοντσέρτο op. 56), αλλά ακόμη και στον 20ό αιώνα από τον Szymanowski.

Σόλο Κοντσέρτο

Το Σόλο κοντσέρτο αναπτύσσεται λίγο αργότερα, προς το τέλος του 17ου αιώνα. Στους πρώιμους ανήκουν ο **Albinoni** και ο **Torelli**, ενώ στον 18ο αι. κυριαρχεί πάλι ο **Βιβάλντι**. Αυτός καθιέρωσε τον τύπο του κοντσέρτου σε τρία μέρη (γρήγορο-αργό-γρήγορο). Το ρόλο του σολίστα έπαιζε κυρίως το βιολί, αλλά και άλλα μελωδικά όργανα, όπως το φλάουτο, το όμποε, η τρομπέτα και, σπανιότερα, το τσέμπαλο.

Ο Μπαχ αρχίζει να συνθέτει δικά του κοντσέρτα μάλλον αργά, και περιορίζεται κυρίως στο βιολί και στο τσέμπαλο (συνθέτει κοντσέρτα για ορχήστρα και 1 ως τέσσερα τσέμπαλα). Η μουσική του στερείται τη «σπιρτάδα» της ιταλικής μουσικής, αλλά είναι βαθύτερη, με μεγαλύτερη ποικιλία και ευρηματικότητα στην επεξεργασία των μουσικών ιδεών. Ο **Χαίντελ** ασχολείται εκτός των άλλων και με τη σύνθεση κοντσέρτων για εκκλ. όργανο και ορχήστρα.

Η Ιστορία του κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα αρχίζει με τις μεταγραφές έργων για βιολί του Βιβάλντι από τον Μπαχ (16 μεταγράφηκαν για σόλο τσέμπαλο ή για τσέμπαλο με ορχήστρα και 3 για εκκλ. όργανο). Με αφορμή τις διασκευές αυτές, ο Μπαχ ασχολήθηκε τελικά και με τη σύνθεση πρωτότυπων έργων για τσέμπαλο και ορχήστρα, που αποτελούν και τα πρώτα δείγματα του είδους του κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα, που θα δώσει αξεπέραστα αριστουργήματα στην εποχή του κλασικισμού και του ρομαντισμού. Το πρώτο πρωτότυπο έργο του Μπαχ είναι το BWV 1050.

Σονάτα, Σουίτα, Κοντσέρτο, Συμφωνία. Μια εξελικτική μελέτη των ειδών, των όρων και των μορφών.

(σελ. 12) Η χρήση του ρήματος suonare (→sonata)²⁰² για τη μουσική που εκτελείται αποκλειστικά με μουσικά όργανα σε αντίθεση προς το cantare (→ canzona, cantata) υλοποιείται στην φράση Canzoni per suonare, που δηλώνει οργανική μουσική πάνω σε φωνητικά πρότυπα (δηλ. με πολυφωνική υφή). Περί το 1600 ο Giov. Gabrieli θα γράψει σονάτες για οργανικά σύνολα, που είναι σοβαρότερες και πιο επιβλητικές από τις σύγχρονες καντσόνες. Περί το 1610, ξεκινώντας από την Ιταλία, συντελείται το πέρασμα από την πολυφωνικής υφής σύνθεση για οργανικό σύνολο του τύπου του Gabrieli στην σύνθεση με βάση το basso continuo, που είναι ιεραρχημένη και διατεταγμένη κατά κανόνα με μία έως τρεις μελωδικές φωνές πάνω από ένα μπάσο, το οποίο έχει πρωτίστως αρμονική λειτουργία και μπορεί μέσω της αρίθμησης να επεκταθεί από μια απλή μελωδική γραμμή σε ένα συγχροδιακό σκελετό.

(16) Στην περιοχή της οργανικής μουσικής (περί το 1600 και αργότερα) ο νέος όρος σονάτα συνδέεται πολύ στενά με την νέα συνθετική υφή (του αυτοτελούς και φέροντος την αρμονία basso continuo). Μπορεί να λεχθεί ότι η σονάτα εξελίσσεται στο μέσο κατ' εξοχήν με το οποίο η οργανική μουσική εκπροσωπείται στο νέο στιλ. [Το παλαιό στιλ (stile antico), αντιθέτως, σημαίνει μιμητική πολυφωνία, εναλλαγές μεταξύ τετράσημων και τρίσημων (tripla) μερών (=Canzona), μεγάλα σύνολα και Basso seguente αντί basso continuo].

(17) Οι όροι Sinfonia και Sonata σήμαιναν αρχικά σχεδόν το ίδιο. Στις αρχές του 17ου αιώνα, κάθε πολυφωνικό οργανικό κομμάτι (π.χ. του Praetorius), ακόμη και χορευτικό, μπορεί να ονομαστεί "Sinfonia". Οι Sinfonie πάντως παίζουν συχνότερα το ρόλο εισαγωγής ή ενδιαμέσων μερών σε μεγάλα φωνητικά έργα. (18) Μια sinfonia συνήθως μάλιστα ήταν ακριβώς αυτό, δηλαδή μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου (φωνητικού ή χορευτικού), ενώ μια sonata ήταν κατά κανόνα ανεξάρτητο κομμάτι, μη ενταγμένο σε ευρύτερο σύνολο. Αυτή ήταν και η ουσιαστική διαφορά τους. Μια σονάτα μπορούσε στον 17ο αιώνα να χρησιμοποιηθεί ως συμφωνία, αλλά δεν μπορούσε πάντα να συμβεί το αντίθετο.

Όπως βλέπουμε, ο συνδυασμός ή ο αριθμός των μουσικών οργάνων που συμμετείχαν (δηλ. αν έχουμε σολιστική ή ορχηστρική εκτέλεση) δεν είχε καμιά σημασία για τη διαφοροποίηση των ειδών. (19) Η αποσαφήνιση του διαχωρισμού αυτού, ότι δηλαδή η συμφωνία προϋποθέτει ορχηστρική στελέχωση τουλάχιστον των εγχόρδων, ενώ η σονάτα σολιστική, δεν οριστικοποιείται παρά μόνον στα μέσα του 18ου αιώνα. Παρόλα αυτά, η συμφωνία σταθεροποιούσε ολοένα και περισσότερο το ρόλο της ως εισαγωγικού κομματιού για μεγάλα φωνητικά έργα (όπερες, καντάτες, ορατόρια) όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του 17ου αιώνα και μετά μέσα στον 18ο.

Ο όρος Concerto υπάρχει από τον 16ο αιώνα και σημαίνει κατ' αρχήν μουσικό σύνολο κάθε είδους, ακόμα και φωνητικού. Στον 17ο αιώνα, το όνομα συνδέεται κυρίως με θρησκευτικές συνθέσεις για μια ή περισσότερες σολιστικές φωνές και οργανική συνοδεία, όπως έχουμε ήδη δει (Concerti ecclesiastici, Viadana 1602,

²⁰² Η ανάλυση που ακολουθεί προέρχεται από το βιβλίο του Schmidt-Beste, Sonate, σελ. 12-60, και την μεταφέρουμε εδώ μεταφρασμένη και εν περιλήψει.

Geistliche Konzerte, Schütz). Η σύνδεσή του με οργανικές συνθέσεις γίνεται από τα μισά του 17ου αιώνα και μετά. (20) Με αρκετά αργούς ρυθμούς σταθεροποιείται ο συσχετισμός του όρου Concerto με την αντιπαράθεση ενός σόλο οργάνου ή ενός σολιστικού συνόλου με ένα ορχηστρικό σύνολο (tutti ή ripieno). Ακόμη πιο ασαφής ήταν ο διαχωρισμός μεταξύ των όρων concerto και sinfonia.

(21) Ο όρος σουπίτα, στις αρχές του 17ου αιώνα σήμαινε μια χαλαρή διαδοχή χορευτικών μερών, χωρίς συγκεκριμένο σχέδιο. Η σειρά των τεσσάρων σταθερών χορών σταθεροποιείται στα μέσα του 17ου αι. Περί τα 1660-1670 έχουμε την είσοδο των χορευτικών μερών στην σονάτα και τη δημιουργία της ιταλικής sonata da camera, που θα προτυποποιηθεί λίγο αργότερα από τον Corelli. Στην αρχή του 18ου αι., μεταξύ των δύο ειδών δεν υπάρχει καμία ουσιαστική διαφορά. (22) Απλώς στην Ιταλία δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ ο όρος σουίτα.

(22) Σύμφωνα με όσα ήδη ελέγχθησαν, από τις αρχές του 17ου μέχρι και τις αρχές του 18ου αι., η ονομασία sonata da camera δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ούτε για ορχηστρικό έργο ούτε έργο για σόλο πληκτροφόρο. Άρα η σύγχυση μεταξύ Suite και Sonate da Camera αίρεται όταν πρόκειται για τέτοια έργα. Σειρές χορών γραμμένες για ορχήστρα ή για πληκτροφόρο σόλο δεν μπορεί να λέγονται σονάτες και γι' αυτό λέγονται σουίτες. Τα έργα για πληκτροφόρο χρησιμοποιούσαν κατά κανόνα την ονομασία toccata (toccare - βλ. σελ. 23). Η ονομασία sonata για πληκτροφόρο όργανο χρησιμοποιείται περί το 1730, με τις sonate του Domenico Scarlatti.

(27) Λίγο πριν το 1700 έχουμε την διαμόρφωση του τύπου της σονάτας για ένα ή δύο μελωδικά όργανα και basso continuo από τον Arcangelo Corelli (da chiesa, da camera). Η επίδραση αυτού του τύπου ήταν τόσο μεγάλη, που καμιά άλλη φόρμα για ένα ή δύο μελωδικά όργανα και continuo, εκτός των δύο τύπων που αυτός καθιέρωσε, δεν μπορούσε πλέον να ονομάζεται σονάτα.

(28) Στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, μαζί με την οριστικοποίηση του ορχηστρικού σχήματος, έχουμε πλέον μια ακρίβεια στην ορολογία. Συμφωνiά σημαίνει ορχηστρικό κομμάτι. Επίσης έχουμε τους όρους trio, quartetto, κλπ. Το είδος της σονάτας περιορίζεται και κυριολεκτεί μόνο στο κομμάτι που είναι γραμμένο για ένα σόλο όργανο με ή χωρίς συνοδεία.

Η πορεία προς την κλασική σονάτα

(43) Ο Κορέλλι τυποποιεί και αποκρυσταλλώνει δύο πρότυπα σονάτας (chiesa, camera), τα οποία δεν ήταν τα επικρατέστερα στην εποχή του. Αντιθέτως, υπήρχε πολύ περισσότερη ελευθερία στην διαμόρφωση μιας σονάτας (βλ. και παραπάνω), φαίνεται ότι ο Κορέλλι χρησιμοποιεί και προσκολλάται σε ένα μόνο μέρος της παράδοσης της εποχής του. Το ότι οι μεταγενέστεροι συνθέτες ακολούθησαν σχεδόν απιοκλειστικά το δικό του πρότυπο οφείλεται κυρίως στην τεράστια επιτυχία των δικών του έργων. (44) Επομένως, ο Corelli (1653-1713), σύμφωνα με την ιστορική εξέλιξη, είναι αυτός που «εφηύρε» το είδος της σονάτας όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Καθιέρωσε δύο σταθερούς τύπους από τους οποίους με την εξέλιξη θα προέλθει η κλασική σονάτα (κυρίως από τον τύπο της da chiesa, βλ. παρακάτω). Εξέδωσε 60 σονάτες, είτε ως τρισονάτες είτε ως σονάτες για ένα βιολί και continuo. Ως προς τον τύπο, άλλες είναι chiesa και άλλες camera. (45) Οι chiesa ήταν πιο σοβαρές στο ύφος, αλλά δεν προορίζονταν μόνο για την εκκλησία. Σιγά σιγά, αυτός ο τύπος είναι που συναρτάται περισσότερο με το είδος και την ονομασία της σονάτας.

(56) Η πρόκριση αυτή της σονάτας da chiesa φαίνεται αρκετά καλά στο έργο του Μπαχ, ο οποίος τις διαχωρίζει ξεκάθαρα, ονομάζοντας τις συνθέσεις που βασίζονται σε χορευτικά μέρη απαρέγκλιτα παρτίτες ή σουίτες, ενώ σονάτες ονομάζει μόνο τα έργα που είναι του τύπου της chiesa (ενώ στον Händel δεν συμβαίνει το ίδιο).

(58) Από τον τύπο λοιπόν της chiesa, με απόρριψη ή περιορισμό του πρώτου αργού επίσημου μέρους (που είναι πλέον εκτός μόδας μετά τα μέσα του 18ου αι. – απόρριψη αυτή δείχνει κάτι για την αλλαγή των αισθητικών αντιλήψεων της εποχής) θα λάβει ουσιαστικά μορφή το σχήμα της τριμερούς προκλασικής και κλασικής σονάτας με το σχήμα γρήγορο-αργό-γρήγορο. Ως προς το ύφος όμως της μουσικής, πρέπει να πούμε ότι αυτό προσιδιάζει περισσότερο στο ανάλαφρο της camera. Επομένως, πράγματι, η κλασική σονάτα είναι ένα κράμα και των δύο τύπων της σονάτας του μπαρόκ. Της απλής και μορφολογικά κλειστής σονάτας da camera και της συνθετικά πιο περίπλοκης και μορφολογικά ανοικτής σονάτας da chiesa.

Βιογραφίες των σπουδαιότερων συνθετών του Μπαρόκ

Μοντεβέρντι

Ο μεγαλύτερος συνθέτης της πρώιμης περιόδου. Εκείνος που, με τα αριστουργήματά του, καθιέρωσε το νέο μουσικό ύφος. Τα 8 βιβλία του των μαδριγαλιών απεικονίζουν παραστατικά την μεταβολή, διότι τα μισά περιέχουν πολυφωνικά 5φωνα μαδριγάλια του αναγεννησιακού στυλ και τα υπόλοιπα είναι στην νέα τεχνική (prima prattica, seconda prattica). Εντελώς καινοτόμος είναι ο Μοντεβέρντι στην όπερα (Ορφέας, Combattimento di Tancredi e Clorinda, Η Επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα, Η Στέφη της Ποππαίας). Σημαντική είναι και η μουσική του Μοντεβέρντι για την Εκκλησία. Ψάλμοι, Εσπερινοί της Παναγίας, κλπ.

Schütz

Μεγάλος ουμανιστής. Θεωρεί τη μουσική ύψιστη των τεχνών. Είναι αυτός που μεταφέρει το νέο είδος της Ιταλικής μονωδίας στις Γερμανικές χώρες. Η Μουσική του είναι κατά κύριο λόγο θρησκευτική. Μαδριγάλια, Ψάλμοι του Δαβίδ, Ιστορία της Αναστάσεως, Cantiones Sacrae, Symphoniae Sacrae, Μικρά θρησκευτικά Κοντσέρτα, Θρησκευτική Μουσική για Χορωδία, Ιστορία των Χριστουγέννων, Πάθη κατά Ματθαίον, Λουκάν και Ιωάννη.

Μπαχ

Γόνος μεγάλης μουσικής δυναστείας. Γεννήθηκε στη Θουριγγία και έζησε δημιουργώντας στις αυλές και τις εκκλησίες της μέσης Γερμανίας. Οι σπουδαιότερες θέσεις του ήταν: Αρχιμουσικός της αυλής του Βραδεμβούργου, υπό τον Πρίγκηπα Λεοπόλδο και Κάντορας του Καθεδρικού ναού του Αγίου Θωμά της Λειψίας. Στηρίχτηκε όσο κανένας άλλος μεγάλος συνθέτης στην παράδοση και συνέθεσε μουσική χρηστική, για να ακουστεί σε συγκεκριμένες περιστάσεις που απαιτούνταν από την επαγγελματική του θέση. Είναι κατ'εξοχήν αντί ρομαντικός συνθέτης, με την έννοια ότι δεν έζησε με την ιδέα της συνθετικής μεγαλοφυΐας του, ούτε είδε το έργο του σαν την παραγωγή μιας χαρισματικής προσωπικότητας. Παρόλα ταύτα εκτιμήθηκε κυρίως όχι από την

εποχή του, αλλά από τη μουσική ιδεολογία του 19ου αιώνα, που μάλιστα παραποίησε το έργο του, υποτάσσοντας το στις υπερβολές του ρομαντισμού. Πολύ σημαντικό για την κατανόηση τη μουσικής του είναι και το στοιχείο των αριθμητικών συμβόλων.

Χαίντελ

Στην αρχή της καριέρας του έδρασε σε διάφορες πόλεις της βόρειας Γερμανίας (Αμβούργο, Αννόβερο). Από το 1712 εγκαθίσταται στο Λονδίνο, όπου θα ζήσει το υπόλοιπο της ζωής του σαν κεντρική προσωπικότητα της αγγλικής μουσικής και γενικότερα πνευματικής ζωής. Χαρακτήρας εντελώς αντίθετος από τον Μπαχ, του άρεσε το παιγνίδι των δημοσίων σχέσεων και της προβολή του έργου του. Το έργο του επίσης είναι τελείως διαφορετικό από του Μπαχ, αφού δίνει το μεγαλύτερο βάρος στον τομέα της όπερας (ενώ ο Μπαχ δεν έγραψε ούτε μια όπερα), ενώ το μουσικό ύφος του Χαίντελ είναι ασύγκριτα πιο εξωστρεφές. Επίσης, ο Χαίντελ ήταν πολύ πιο δημοφιλής στους συγχρόνους του. Παρόλες τις διαφορές, οι δύο μεγάλοι συνθέτες αναφέρονται παραδοσιακά σαν 'αδελφοί' συνθέτες. Ίσως αυτό να οφείλεται στο ότι μερικά από τα πιο γνωστά και σπουδαία έργα τους είναι παρόμοια σε περιεχόμενο (Μεσσίας με Πάθη κατά Ματθαίον κλπ.). Ιστορικά ο Χαίντελ επηρέασε πολύ περισσότερο την αμέσως επόμενη μουσική εποχή, τον Κλασικισμό (ο Μότσαρτ τον θεωρούσε ένα από τα σπουδαιότερα πρότυπα του), με την ελεύθερη, ανοιχτόκαρδη, αλλά και μεγαλόπρεπη μουσική του.

Ενδεικτική Βιβλιογραφία

- Abraham, G.**, The Concise Oxford History of Music, London/New York/Melbourne 1979.
- Apel, W.**, The Notation of Polyph. Music 900-1600, Cambridge, Mass., ⁵1953.
- Άτλας = Michels, U.**, Άτλας της Μουσικής, τ. ό. 1-2, μτφρ. IEMA, Αθήνα 1994-96.
- Bacharach, A.**, Pearce J.R. (ed.), The Musical Companion, London 1934, r. 1973.
- Barlow, H.**, **Morgenstern, S.**, A Dictionary of Musical Themes, London/Boston 1948, repr. 1991.
- Bessler, H. κ.α. (εκδ.)**, Musikgeschichte in Bildern (μη ολοκληρωμένη πολύτομη σειρά με διάφορες ημερομηνίες εκδοσης).
- Blume, Fr.**, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklop. der Musik, vol. 1-12, Kassel/Basel/London 1949, έκδοση τσέπης, τ. 1-17, Μόναχο 1989.
- Βυλλερμόζ, E.**, Ιστορία της μουσικής, μτφρ Γ. Λεωτσάκος, τ. 1-2, Αθήνα 1978-1980.
- Dahlhaus, Eggebrecht (ed.)**, Brockhaus-Riemann, Musiklexikon, Mainz/Ίϋϋά÷ϋ 1989, repr. 1990.
- Dietel, G.**, Musikgeschichte in Daten, Μόναχο 1994
- Epochen = Blume, Fr., (ed.)** Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, (Edition MGG), Kassel 1994
- Φλώρος (μτφρ) =** Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη, μτφρ. Κώστας Κακαβελάκης, Θεσσαλονίκη 1998
- Γιάννου = Γιάννου Δημ.**, Ιστορία της Μουσικής. Σύντομη γενική επισκόπηση, 1 (μέχρι τον 16^ο αιώνα), Θεσσαλονίκη 1995.
- Handschin = Handschin, J.**, Musikgeschichte im Überblick, Wilhelmshaven 51985.
- Headington = Headington, Chr.**, Ιστορία της δυτικής μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Μτφρ. Μάρκος Δραγούμης, τ. 1-2, Αθήνα 1993.
- Heyer, Anna-Harriet**, Historical Sets, Collected Editions, and Monuments of Music. A Guide to Their Contents, vols. 1-2, Chicago 1980.
- Honegger, M.**, Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs oeuvres, Paris (2)1986.
- Κώστιος = Κώστιος, Απ.**, Ιστορία της μουσικής I, Πανεπιστημ. σημειώσεις, Αθήνα 1991
- Meier, Alte Tonarten = Meier, Bernh.**, Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Kassel etc. 1994
- Nef, K.**, Ιστορία της Μουσικής, μτφρ., προσθήκες, σχόλια Φοίβου Ανωγειανάκη, Αθήνα ²1985.

- Neues Handbuch 2** = Möller, H., - Stephan, R. (Hg.), Die Musik des Mittelalters (=Neues Handbuch für Musikwissenschaft, Hg v. Carl Dahlhaus, fortgef. V. Hermann Danuser, Bd 2), Laaber 1996
- Neues Handbuch 3** = Finscher, L., (Hg.), Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (=Neues Handbuch für Musikwissenschaft, Hg v. Carl Dahlhaus, fortgef. V. Hermann Danuser, Bd 3), Laaber 1996
- The New Oxford History of Music**, vol. 1-9. Oxford/New York 1957-1990.
- Παπαθανασίου = Παπαθανασίου, Ιωάννης**, Εγχειρίδιο μουσικής παλαιογραφίας 1, Δυτικές νευματικές σημειογραφίες. Αθήνα 2002
- Parrish, C.**, The Notation of Medieval Music, New York 1959, repr. 1978.
- Picerno, V.J.**, Dictionary of Musical Terms, New York 1976.
- Reese, G.**, Music in the Middle Ages, with an Introduction on the Music of Ancient Times, New York/London 1940.
- Reese, G.**, Music in the Renaissance, revised edition, New York 1959.
- Robertson, A., Stevens, D. (ed.)**, The Pelican History of Music, vol. 2, Renaissance and Baroque, New York etc. 1963, repr. 1981; vol. 3, Classical and Romantic, New York etc. 1968, repr. 1983.
- Sadie, S. (ed.)**, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 1-20, London/New York 1980, repr. 1994.
- Schering., A.**, Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte, Wiesbaden/Leipzig/Paris 1962, repr. 1992.
- Scholes, P.A.**, The Oxford Companion to Music, tenth edition revised and reset, edited by John Owen Ward, London/Oxford/New York, 1970.
- Σιδερόη = Σιδερόη Μαριάνθη**, Ιστορία της όπερας στον 18^ο αιώνα. Πανεπιστ. σημειώσεις, Αθήνα 2010
- Wörner, K.**, Geschichte de Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1954, 71980.